CAHIERS DU CINÉMA



Nº 36 • REVUE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA • Nº 36



Rock Hudson et Jane Wyman dans LE SECRET MAGNIFIQUE (*Magnificent Obsession*), le nouveau film en Technicolor de Douglas Sirk, tiré du bestseller de Lloyd C. Douglas (Universal).

CAHIERS DU CINÉMA

REVUE MENSUELLE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA

146, CHAMPS-ÉLYSÉES, PARIS (8e) - ÉLYSÉES 05-38

RÉDACTEURS EN CHEF : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE ET LO DUCA

DIRECTEUR-GÉRANT : L. KEIGEL

TOME VI JUIN 1954 N° 36.

SOMMAIRE

- L'abondance des matières nous contraint à reporter à notre prochain numéro la table des matières du tome VI, ce dont nous nous excusons.
- Les photos de Jean Renoir parues dans notre numéro 35 étaient d'Anker Spang Larsen.
- Dans notre numéro 34, dans l'article d'A. Bazin, « Un Festival de la culture cinématographique », il fallait lire (légende de la photo page 28) Sales-Gomes et non Salez-Gomez, Premier Avril an 2000 et non Autriche an 2000 (page 27), Vera Cruz et non Kino Film (page 28).
- Dans notre numéro 35, page 38, dans la citation de « l'express » il fallait lire bons films et non sous-films.

NOTRE COUVERTURE

Delia Garces et Arturo de Cordova dans *El* de Luis Bunuel





Luis Bunuel.

ENTRETIEN AVEC LUIS BUNUEL

par André Bazin
et Jacques Doniol-Valcroze.

Nous avons fait connaissance de Luis Bunuel, avec qui nous étions en correspondance depuis longtemps, au dernier Festival de Cannes. Durant cette manifestation quelques feuilles (momentanément) locales s'obstinaient quotidiennement à parler de son « masque cruel » et répétaient sans se lasser que son mot favori était l'adjectif « féroce ». Rien ne saurait être plus loin de la vérité. Massif, légèrement voûté, Bunuel a quelque chose du taureau soudain ébloui par les lumières de l'arène. Sa légère surdité ajoute à l'impression de solitude inquiète que donne son personnage; mais légère est la barrière à franchir pour trouver l'homme : doux, calme, tendre, réservé, incapable constitutionnellement de la moindre concession, de la moindre hypocrisie. Au demeurant l'entretien qui suit est son meilleur portrait. Deux choses le définissent bien, autant que l'on puisse définir cet Espagnol secret, farouche et pudique : son regard lumineux d'entomologiste et la formule qu'il a quelque part dans cet entretien à propos de Robinson et de Vendredi : « Ils se retrouvent fiers comme des hommes ».

André Bazin. — Cher Luis Bunuel, les lecteurs français qui vous avaient perdu de vue après *L'Age d'Or* et *Terre sans pain* et ont été étonnés de vous retrouver en 1951 dans un film mexicain, seraient heureux si vous vouliez bien leur conter brièvement votre vie professionnelle depuis les années 30.

Luis Bunuel. — En 1930, après l'Age d'or, je suis parti pour Hollywood. J'avais été engagé par la Metro Goldwyn Mayer.

A. B. — A cause de *l'Age d'Or ?*

L. B. — Oui, à cause de *l'Age d'Or*. La Metro avait vu le film à Paris et tout de suite engagé l'artiste féminine du film Lia Lys. Puis elle m'a proposé d'aller à Hollywood avec un contrat. Mais j'ai refusé. Au fond, ça ne m'intéressait pas de faire des films dans ces conditions-là. A Paris, j'étais libre pour faire

le cinéma que je voulais avec des amis qui me donnaient de l'argent. Alors, ils m'ont engagé comme « observateur » pour aller pendant six mois « observer » comment on faisait des films là-bas, du scénario au montage.

J'y ai retrouvé Claude Autant-Lara... Je peux dire tout ce que je pense ?

A. B. — Bien sûr, nous sommes là pour cela.

L. B. — C'est l'écriture automatique ! (1)... Alors donc j'ai retrouvé Autant-Lara qui avait été engagé pour les versions françaises. Le premier jour, le superviseur a regardé mon contrat en me disant : « Il est très curieux ce contrat, mais enfin... par quoi voulez-vous commencer : le studio, le scénario, le montage ? » J'ai choisi le studio. Alors il m'a dit « au Stage 24 il y a Greta Garbo qui travaille, voulez-vous y aller comme observateur pendant un mois... » J'y suis allé et en entrant j'ai vu Greta Garbo qu'on maquillait. Elle m'a regardé du coin de l'œil, se demandant qui était cet étranger puis elle a dit quelque chose dans une langue incompréhensible (c'était l'anglais) — à l'époque je savais tout juste dire : good morning — et elle a fait un geste à un type qui m'a mis à la porte. A partir de ce jour je suis seulement allé me faire payer tous les samedis à midi et on ne s'est plus occupé de moi. Au bout de trois mois de ce régime, j'ai retrouvé le superviseur qui tout de même m'a demandé d'aller voir un bout d'essai de Lili Damita — vous vous rappelez Lili Damita ? — Il m'a dit : « Vous êtes Espagnol ? » J'ai dit : « Oui, mais je suis ici comme Français puisqu'on m'a engagé à Paris ». De toute façon, répondit le superviseur, Mr Thalberg demande que vous alliez voir un film espagnol de Lili Damita ». J'ai répondu « Dites à Mr Thalberg (c'était le patron de la Metro)... je peux dire le mot que je lui ai dit ?

J. D. V. — Naturellement.

L. B. — Je lui ai dit que je n'avais pas de temps à perdre pour aller entendre des putains. Alors ça été fini. Un mois plus tard, j'ai rendu mon contrat — il me restait encore deux mois à faire. Je suis rentré en France, on m'a payé le voyage de retour et un mois au lieu de deux. C'est tout ce que j'ai fait à Hollywood.

A. B. — Vous étiez donc en France au début de 31 ?

L. B. — Oui, exactement en avril 31. Au moment de l'avènement de la République Espagnole. Je suis resté à Paris deux jours puis j'ai emprunté de l'argent pour aller en taxi de Paris à Madrid. J'ai pris un taxi à Paris, et un autre à Irun jusqu'à Madrid... Après je suis revenu à Paris. J'avais lu quelque chose de Maurice Legendre, qui est devenu directeur de l'Institut Français à Madrid, sur la vie de certains groupes humains arriérés. C'était une thèse de doctorat de 1.200 pages, une étude très complète et minutieuse de ce genre de vie... Ce livre m'a bouleversé et j'ai pensé à un film. J'avais un ami ouvrier espagnol, nommé Acin, qui m'avait dit : « Si un jour je gagne à la loterie, je te paierai ton film ». Trois mois après, il gagnait à la loterie. Mais il était anarchiste et ses camarades anarchistes prétendaient qu'il aurait dû répartir l'argent. Enfin il a tenu bon et m'a donné 20.000 pesetas. Ce n'était pas le Pérou mais ça nous payait le voyage à Pierre Unick, Elie Lotar et moi. Pierre Unick d'ailleurs était payé par la revue VOGUE où il publia par la suite un très intéressant reportage paru sur trois numéros.

---

(1) Cet entretien a été réalisé pendant le Festival de Cannes avec un magnétophone.

A. B. — Je ne sais où j'ai entendu dire que primitivement *Los Hurdes* était un film commandé par le gouvernement espagnol à des fins sociales et éducatives.

L. B. — Pas du tout. Au contraire. Il a été interdit par la République Espagnole comme déshonorant l'Espagne et dénigrant les Espagnols. Les officiels étaient furieux et l'on avait demandé aux Ambassades que le film ne fut même pas montré à l'étranger, parce qu'injurieux pour l'Espagne. Ainsi, il n'a été projeté en France qu'en 1937, en pleine guerre d'Espagne.

A. B. — De qui est le commentaire ?

L. B. — De Pierre Unick. Nous l'avons fait ensemble.

A. B. — Qui a eu l'idée de la musique ?

L. B. — C'est moi, j'avais des idées spéciales sur la musique au cinéma.

D. V. — Gremillon n'y est-il pas pour quelque chose ?

L. B. — Non. Je n'ai connu Gremillon que quatre ans plus tard, en Espagne, où je l'avais fait venir comme metteur en scène. J'étais alors producteur. Il est venu pour presque rien, parce que l'Espagne lui plaisait.

A. B. — Certaines scènes ont été coupées par la censure. Dans le *jeu des* coqs en particulier.

L. B. — Oui. Quand le film était sorti en France, en 37 je crois, il y avait eu de grandes protestations dans les journaux de Savoie, disant que le tourisme grenoblois était menacé parce que le commentaire indiquait au début du film qu'il y avait certains endroits, en Europe, en Tchécoslovaquie, en Savoie française et en Espagne, où des groupes humains étaient restés en arrière de la civilisation... Alors la Savoie a protesté énergiquement... C'est Mme Picabia qui m'avait raconté qu'en Savoie il y a un village comme Los Hurdes, enterré dans la neige pendant six mois, où le pain est presque inconnu et la consanguinuité presque totale.

A. B. — Quel est le rapport selon vous d'un film comme *Los Hurdes* avec votre œuvre antérieure. Comment voyez-vous le rapport entre le surréalisme et le constat *du documentaire* ?

L. B. — Je vois une grande relation. J'ai fait *Los Hurdes* parce que j'avais une vision surréaliste, et parce que je m'intéressais au problème de l'homme. Je voyais la réalité d'une autre façon que je l'aurais vue avant le surréalisme. J'étais sûr de cela et Pierre Unick aussi.

A. B. — Vous disiez tout à l'heure que vous aviez été producteur en Espagne en 1934. Etes-vous resté en Espagne après *Los Hurdes* pour travailler dans le cinéma ?

L. B. — Après *Los Hurdes,* j'ai travaillé à Paris. Je ne voulais plus faire de films. J'avais les moyens matériels de vivre grâce à ma famille, mais j'avais un peu honte de ne rien faire. Alors j'ai travaillé à Paramount à Paris pendant deux ans, au doublage, puis j'ai été envoyé en Espagne par la Warner Bros pour y diriger leurs coproductions. Là-bas d'ailleurs, j'ai encore fait du doublage. Puis j'ai trouvé un ami, Urgoiti, avec qui j'ai commencé à faire des films comme producteur. J'en ai fait quatre sans intérêt et dont j'ai oublié les titres. Puis ce fût la guerre d'Espagne. Je crus que le monde était fini, qu'il fallait penser à autre chose de mieux que de faire des films ; je me suis mis au service du Gouvernement Républicain à Paris qui m'a envoyé en 38 à Hollywood en « mission diplomatique » pour superviser, comme « technical adviser », deux films qu'on devait faire sur la République Espagnole.



Au dernier festival de Cannes, Luis Bunuel fait face à ses « admiratrices ».

Là j'ai été surpris par la fin de la guerre et je me suis retrouvé en Amérique complètement abandonné et sans travail. Grâce à Miss Iris Barry j'ai obtenu un emploi au Museum of modern Art. Je pensais qu'on allait faire de grandes choses mais finalement c'était un travail de bureaucrate. J'avais quinze ou vingt employés. Je m'occupais des versions Amérique Latine. J'y suis resté quatre ans. En 1942, j'ai été obligé de donner ma démission parce que j'étais l'auteur de *L'Age d'Or*. Miss Iris Barry a accepté ma démission, les larmes aux yeux. C'était le jour de Mers el Kebir; l'atmosphère était dramatique. Des journalistes sont venus me voir, mais j'ai refusé toute interview, je trouvais qu'à ce moment-là ce n'était pas important que M. Bunuel soit en dedans ou en dehors du Musée. J'étais très triste, sans économies et j'ai passé comme j'ai pu les jours suivants, plutôt mal que bien. Puis le Génie américain m'a engagé comme speacker pour les films de l'armée américaine. J'ai parlé avec « ma belle voix » pour quinze ou vingt films sur la soudure untel, des explosifs, des pièces d'avion, bref pour les films techniques que l'on faisait à ce moment-là.

A. B. — Vous parliez si bien l'anglais ?

L. B. — Non, non, c'était toujours pour des versions espagnoles.

D. V. — Votre départ du Musée a-t-il un rapport direct avec le livre de Dali ? Est-ce par lui qu'on a appris que vous aviez fait *L'Age d'Or* ?

L. B. — Oui.

A. B. — Vous avez donc ensuite travaillé pour le Génie américain ?

L. B. — Oui, à New York; puis j'ai été embauché à Hollywood par la Warner Bross qui avait prévu une production de versions espagnoles. Il faut vous dire que je suis paresseux mais que quand je travaille, je travaille bien. Ils m'ont donc engagé comme *producer* et j'étais bien payé. Mais cette production de versions espagnoles ne commença jamais et je fus une fois de plus employé comme spécialiste du doublage.

D. V. — A quelle année en sommes-nous ?

L. B. — J'ai passé deux ans à Hollywood, de 44 à 46 et comme j'étais relativement bien payé, j'ai pu épargner assez pour réaliser pendant un an mon idéal : ne rien faire. Malgré tout je n'avais plus d'argent en 1947 quand Denise Tual m'a fait venir à Mexico. Elle voulait me faire faire un film en France. J'étais enchanté, j'ai cru voir le ciel s'ouvrir. Il s'agissait de *La Maison de Bernarda,* mais cela n'a pu se faire parce que la famille de Garcia Lorca avait déjà vendu les droits. Cependant à Mexico j'avais rencontré Oscar Dancigers qui me proposa de faire un film. Je le fis et depuis je suis resté à Mexico.

A. B. — Quel était ce film ?

L. B. — Un film à chansons. On y chantait des tangos et je ne sais plus trop quoi... mais beaucoup en tout cas. Ça s'appelait *Gran Casino.* C'était une histoire qui se passait à Tampico à l'époque pétrolifère. Le scénario n'était pas mauvais mais il y avait les deux plus grands chanteurs mexicains et argentins, Georges Negrete et Libertad Lamarque. Alors je les ai fait chanter tout le temps. C'était une compétition, un championnat. Le film n'a pas eu beaucoup de succès et je suis resté deux ans sans rien faire.

D. V. — Oscar Dancigers a-t-il toujours été votre producteur là-bas ?

L. B. — Oui. C'est un homme à qui je dois beaucoup. Grâce à lui j'ai pu rester au Mexique et faire des films.

A. B. — On a couvent dit que vous avez travaillé au Mexique dans des conditions très « commerciales ». La production est-elle faite de telle manière qu'on est obligé de faire des mélodrames ou des films très faciles ?

L. B. — Oui et je m'y suis toujours soumis.

A. B. — Mais *Los Olvidados ?*

L. B. — Pour *Los Olvidados* ce fût différent. Après l'échec de *Gran Casino* et deux ans d'inaction Dancigers me demanda tout de même de lui proposer un sujet de film pour enfants. Je lui proposai timidement le scénario de *Los Olvidados* que j'avais fait avec mon ami Luis Alcoriza. Il l'a aimé et m'a dit d'y travailler. Entre temps s'est présenté l'occasion de faire une comédie commerciale et Dancigers m'a proposé de faire cela d'abord, en échange de quoi il m'assurerait une certaine liberté pour *Los Olvidados.* J'ai donc fait en seize jours *Gran Calavera* (Le grand noceur) qui a eu un succès formidable et j'ai pu me mettre à *Los Olvidados.* Evidemment Dancigers m'a demandé d'enlever beaucoup de choses que je voulais mettre dans le film, mais il m'a laissé une certaine liberté.

A. B. — Quel genre de choses ?

L. B. — Tout ce que j'ai enlevé avait un intérêt uniquement symbolique. Je voulais dans les scènes les plus réalistes introduire des éléments fous, complètement disparates. Par exemple quand le Jaïbo va se battre et tuer l'autre garçon, dans le mouvement de la caméra on voit au loin la carcasse d'un grand immeuble de onze étages en construction et j'aurai voulu y mettre un orchestre de cent musiciens. On l'aurait vu juste en passant, confusément. Je voulais mettre beaucoup d'éléments de ce genre-là, mais on me l'a défendu absolument.

A. B. — Ce que vous nous révélez là est très important surtout dans la mesure où *Los Olvidados* a pu passer pour un film à tendance à la fois sociale et pédagogique s'inscrivant dans la tradition du *Chemin de la Vie,* de *Des Hommes sont nés* ou de *Prison sans barreaux.* Ce que vous venez de nous dire pourrait sembler aller à l'encontre du réalisme social que l'on s'est plu par



Los Hurdes de Luis Bunuel.

ailleurs à souligner dans le film. Il importerait que vous précisiez dans quelle mesure ce réalisme est un réquisitoire ou s'il n'est pas là au contraire pour donner en quelque sorte le change sur le véritable message poétique du film.

L. B. — Pour moi *Los Olvidados* est effectivement un film de lutte sociale. Parce que je me crois simplement honnête avec moi-même, je devais faire une œuvre de type social. Je sais que je vais dans cette direction. A part cela je n'ai absolument pas voulu faire un film à thèse. J'ai observé des choses qui m'ont ému et j'ai voulu les transposer à l'écran mais toujours avec cet espèce d'amour que j'ai pour l'instictif et l'irrationnel qui peuvent apparaître dans tout. J'ai toujours été attiré par le côté inconnu ou étrange qui me fascine sans que je sache pourquoi.

D. V. — Vous aviez Figueroa comme opérateur mais vous l'avez utilisé tout à fait en dehors de son style habituel. En somme vous l'avez empêché de faire de belles images ?

L. B. — Naturellement, car le film ne s'y prêtait pas.

D. V. — Il devait être très malheureux ?

L. B. — Très malheureux. J'ai lu dans LES CAHIERS l'histoire que vous avez racontée...

D. V. — ...celle du petit nuage ? Est-elle bien vraie ?

L. B. — Elle est vraie. C'est-à-dire que je n'ai pas agi avec lui comme un dictateur qui accorde une faveur du genre : « Allez-y, mon ami, puisque vous en avez tellement envie », mais l'essentiel est vrai. Au bout de onze jours de tournage Figueroa a demandé à Dancigers pourquoi on l'avait choisi pour faire un film que n'importe quel opérateur d'actualité aurait pu faire aussi bien. On lui a répondu : « Parce que vous êtes un opérateur très rapide, très commercial ». C'est vrai, Figueroa est extraordinairement rapide et très bon.



Los Olvidados de Luis Bunuel.

Ça l'a rassuré. Au début il était très étonné de travailler avec moi, nous n'étions guère d'accord, mais je crois qu'il a beaucoup évolué et nous sommes devenus très amis.

A. B. — Et *El ?* Que représente *El* dans votre travail au Mexique ? Est-ce que vous y avez introduit sciemment ce que certains de nous veulent y voir, c'est-à-dire une sorte d'*Age d'Or* en filigrane dans un scénario volontairement pompier.

L. B. — Vraiment je n'ai pas voulu consciemment imiter ou suivre *L'Age d'Or*. Le héros de *El* est un type qui m'intéresse comme un scarabé ou un anophile... je me suis tojours passionné pour les insectes... j'ai un côté entomologiste. L'examen de la réalité m'intéresse beaucoup. Pour *El* j'ai fait comme toujours à Mexico : on me propose un film et au lieu d'accepter tel quel j'essaye de faire une contre-proposition qui, malgré qu'elle soit encore commerciale, me semble plus propice pour exprimer quelques-unes des choses qui m'intéressent. Ce fut le cas pour *El.* Je n'avais pas songé à *L'Age d'or.* Consciemment j'ai voulu faire le film de l'Amour et de la Jalousie. Mais je reconnais que l'on est toujours attiré par les mêmes inspirations, par les mêmes rêves et que j'ai pu y faire des choses qui ressemblent à *L'Age d'or.*

D.V. — Et la scène assez terrible où le mari veut coudre sa femme; est-ce que les producteurs ont compris ?

L. B. — Je ne sais pas. Dans le choix des éléments il n'y a pas eu d'intention précise d'imiter Sade, mais il est possible que j'y sois arrivé sans le savoir. Il est naturel que j'ai plus tendance à voir et penser une situation selon un point de vue Sadique ou Sadiste que, disons néo-réaliste ou mystique. Je me disais : qu'est-ce que le personnage doit prendre : un revolver ? Un couteau ? Une chaise ? J'ai fini par choisir des objets plus inquiétants. C'est tout.

D. V. — Et, à la fin, quand le héros devenu moine s'en va en zigzagant sur un chemin, à quoi cela correspond-il pour vous ?

L. B. — A rien. Ça me fait beaucoup rire de le voir ainsi s'en aller en zigzagant. Ça ne ressemble à rien, mais ça me fait plaisir.

A. B. — Si *Los Olvidados* a été un film relativement libre, *El* est donc un film de commande dans lequel vous avez introduit — consciemment ou non — pas mal de choses à vous. Mais estimez-vous aussi que *Suzanna*, par exemple, ou *Subida al Cielo* sont des petits films commerciaux dans lesquels vous êtes parvenu à introduire de temps en temps quelque chose de personnel. Pour nous ils ont plus d'importance que vous ne semblez leur en accorder et nous y découvrons aussi des richesses appréciables ? Sont-ils pour vous exclusivement un travail commercial ?

L. B. — Non. Je les mesure au plaisir que j'éprouve à les faire. *Suzanna* aurait été plus intéressant si j'avais pu faire une autre fin. C'est un film que j'ai fait en vingt jours... mais le temps ne compte pas... cinq mois ou deux jours, peu importe, ce qui compte c'est le contenu, l'expression. *Subida al Cielo,* je l'ai beaucoup aimé. J'aime les moments où il ne se passe rien, l'homme qui dit « Donne-moi une allumette ». Ce genre de chose m'intéresse beaucoup. « Donne-moi une allumette » m'intéresse énormément... ou « Voulez-vous manger » ou « Quelle heure est-il ? ». J'ai fait *Subida al Cielo* un peu dans ce sens.



Los Olvidados de Luis Bunuel. C'est dans la charpente métallique que l'on voit à l'arrière-plan à droite que Bunuel voulait mettre un grand orchestre (voir page 6).

D. V. — Quel est l'ordre chronologique de vos films après *Los Olvidados* ?

L. B. — Après *Los Olvidados* j'ai fait *Suzanna*, puis un autre film qui ne viendra jamais ici et dont je ne me rappelle même pas le titre. Vous savez, ces films que j'ai fait au Mexique on vous les envoie sans me demander mon avis. C'est le gouvernement qui en décide ou un arrangement entre les producteurs. Moi je n'ai jamais voulu envoyer mes films dans les Festivals ou ailleurs. Après j'ai fait *Subida al Cielo* et puis *El Bruto*, film lui aussi très rapide : dix-huit jours. *El Bruto* aurait pu être bien, le scénario d'Alcoriza et de moi était assez intéressant, mais on me l'a tout fait changer, du haut en bas. Maintenant c'est un film quelconque, pas extraordinaire.

D. V. — Ensuite vous avez tourné *Robinson Crusoé* ?

L. B. — Après *El Bruto* j'ai fait quatre films.

A. B. et D. V. — Ah !

L. B. — *Robinson Crusoé*, *Les Hauts de Hurlevent*, *Le Tramway*... une histoire de vol de tramway par deux ouvriers... ils partent d'un café et sillonnent la ville avec le tramway volé... il y a une bobine assez intéressante, enfin le quatrième film s'appelle *Le Fleuve de la Mort* : c'est sur la mort à la Mexicaine, cette « mort facile »... vous savez quand un homme meurt, les gens sont là qui fument et boivent des petits verres d'alcools... la vie est très peu de chose, la mort ne compte pas. Dans le film il y a sept morts, quatre enterrements et je ne sais plus combien de veillées funèbres.

A. B. — *Robinson Crusoé* est-il pour vous un film important ?

L. B. — *Robinson*, comme les autres, m'a été proposé. Je n'aimais pas le roman, mais j'ai aimé le personnage et j'ai accepté parce qu'il y a en lui quelque chose de pur. D'abord c'est l'homme en face de la nature, pas de romance, de scènes d'amour faciles, de feuilleton ni d'intrigue compliquée. C'est simplement un type qui arrive, se trouve en face de la nature et doit se nourrir. Alors le sujet m'a plu, j'ai accepté et j'ai essayé de faire des choses qui auraient pu être intéressantes. Je crois qu'il en reste encore car on a coupé des passages soi-disant surréalistes et paraît-il incompréhensibles. Le film commence par le débarquement de Robinson : les flots jettent un homme dans l'Ile, c'est la première image. Pendant sept bobines il reste dans la solitude la plus grande, avec uniquement son chien. Ensuite il rencontre Vendredi, mais c'est un cannibale et il ne peut parler avec lui. Ils passent encore trois bobines à essayer de se comprendre... et pour finir les pirates emmènent Robinson. J'ai fait le film comme j'ai pu, voulant surtout montrer la solitude de l'homme, l'angoisse de l'homme sans la société humaine. J'ai voulu aussi traiter le sujet de l'Amour... je veux dire du manque d'amour ou d'amitié : l'homme sans la société de l'homme ou de la femme. Tout de même je crois que malgré les coupures les relations de Robinson et de Vendredi demeurent assez claires : celles de la race « supérieure » anglo-saxonne avec la race « inférieure » nègre. C'est-à-dire qu'au début Robinson se méfie, imbu de sa supériorité, mais à la fin ils en arrivent à la grande fraternité humaine... ils se retrouvent fiers comme des hommes ! J'espère que cette intention sera sensible.

A. B. — Et *Les Hauts de Hurlevent* ?

L. B. — Ça, c'est très curieux. C'est un film que j'avais voulu tourner à l'époque de *L'Age d'or*. Pour les surréalistes c'était un livre formidable. Je crois que c'est Georges Sadoul qui l'a traduit. Ils y aimaient le côté amour fou, amour par dessus tout et naturellement comme je faisais partie du groupe j'avais les mêmes idées sur l'amour et je trouvais le roman formidable.

Mais on n'a pas trouvé de commanditaire, le film est resté dans mes papiers et à Hollywood on en a fait un huit ou neuf ans plus tard. Je n'y pensais plus quand Dancigers qui avait sous contrat Mistral, acteur très connu en Espagne, et une autre vedette hispanique, Irasema Diliam, m'a demandé de faire un film dont le scénario ne m'a pas plu. Alors il m'a rappelé que jadis je lui avais parlé de mon adaptation des *Hauts de Hurlevent* et je la lui ai montrée. Il l'a acceptée. En réalité cela ne m'intéressait plus de faire ce film et je n'ai pas cherché à innover. C'est donc le film comme je l'avais pensé en 1930, c'est-à-dire un film vieux de vingt-quatre ans, mais je crois qu'il est fidèle à l'esprit d'Emily Brontë. C'est un film très dur, sans concession et qui respecte le sens de l'amour du roman.

A. B. — Etant donné les conditions de production au Mexique, vous êtes obligé de faire vos films très vite, n'est-ce pas ?

L. B. — Très vite. Excepté *Robinson.* Tous les autres je les ai fait en vingt-cinq jours de tournage. Pour le Mexique ce n'est pas un temps exceptionnel. Il y en a qui mettent moins encore. Il est très rare à Mexico qu'un film atteigne cinq semaines et nous sommes quatre à pouvoir nous accorder vingt-quatre ou vingt-cinq jours.



Subida al Cielo de Luis Bunuel.

D. V. — Même Fernandez ?

L. B. — Non. Lui c'est un cas exceptionnel. On lui permet beaucoup plus de choses.

A. B. — D'après ce que vous nous avez dit je vois que vous avez gardé des liens avec le surréalisme, sinon de manière officielle et orthodoxe, du moins pour l'inspiration. Vous ne reniez pas du tout votre formation surréaliste mais en gardez au contraire un souvenir vivant et toujours efficace ?

L. B. — Je ne la renie pas du tout. C'est le surréalisme qui m'a révélé que, dans la vie, il y a un sens moral que l'homme ne peut pas se dispenser de prendre. Par lui j'ai découvert pour la première fois que l'homme n'était pas libre. Je croyais à la liberté totale de l'homme mais j'ai vu dans le surréalisme une discipline à suivre. Cela a été une grande leçon dans ma vie et aussi

un grand pas merveilleux et poétique. Je ne fais plus partie du groupe depuis longtemps.

A. B. — Vous nous avez dit assez souvent que vous étiez paresseux d'une part et, d'autre part, que vous avez failli à plusieurs reprises ne plus faire de cinéma. Vous nous avez dit également dans d'autres conversations que vous alliez très peu au cinéma. Je crois que le Festival de Cannes aura été pour vous une occasion exceptionnelle de voir des films. Combien de fois allez-vous au cinéma par an ?

L. B. — Très peu. Je ne voudrais pas exagérer, mettons quatre fois. Ça peut être six, ça peut être deux, mais en moyenne quatre fois.

A. B. — Dans ces conditions, il faut bien qu'il y ait en dépit de tout quelque chose d'assez profond qui vous retienne au cinéma malgré votre paresse, les difficultés que vous avez à faire des films et le peu de goût que vous y prenez. Qu'est-ce donc qui vous ramène au cinéma plutôt qu'à un autre travail ou à d'autres formes d'expression comme le roman ou la peinture.

L. B. — Je n'aime pas aller au cinéma mais j'aime le cinéma comme moyen de s'exprimer. Je trouve qu'il n'y en a pas de meilleur pour nous montrer une réalité que nous ne touchons pas du doigt tous les jours. C'est-à-dire que par les livres, par les journaux, par notre expérience, nous connaissons une réalité extérieure et objective. Le cinéma par son mécanisme même nous ouvre une petite fenêtre sur la prolongation de cette réalité. Mon aspiration comme spectateur de cinéma, c'est que le film me *découvre* quelque chose et cela m'arrive très rarement. Le reste ne m'amuse pas, je suis déjà trop vieux. Je suis très content d'avoir eu l'occasion de voir tant de films à ce Festival. J'ai vu de grands films, mais tout cela ne me dit pas grand'chose. Le cinéma me découvre bien rarement ce que je cherche et c'est pour cela que je n'y vais presque jamais. Naturellement j'ai des amis qui me signalent les films qui leur ont plu et m'obligent parfois à aller les voir. C'est ainsi que j'ai vu *Jeux Interdits*, qui m'a ouvert une petite fenêtre: c'est un film admirable. J'ai vu aussi *Portrait of Jenny* que j'aime beaucoup et qui m'a ouvert une grande fenêtre. Du point de vue professionnel, je suis impardonnable, je devrais connaître plus de films, aller tous les jours au cinéma... je suis le premier à me blâmer. A Mexico, quand on me demande comment on pourrait faire une distribution, je ne sais jamais quoi répondre, faute de connaître les acteurs. C'est très mal, je le sais mais je préfère rester tranquillement chez moi à boire une bouteille de whisky avec des amis plutôt que d'aller voir un film.

A. B. — Vous m'avez cependant dit un jour que, grâce à Denise Tual, vous aviez pu voir les *Anges du Péché* de Robert Bresson et que votre souvenir principal de ce film était celui d'une nonne dont on embrassait les pieds.

L. B. — Ah ! oui, une très belle scène et un très beau film.

A. B. — J'avais été un peu surpris car ce n'est pas cette image qui me paraît la plus caractéristique des *Anges du Péché !*

L. B. — Je vois ce que vous voulez dire... Pratiquement, je ne suis pas du tout sadique ni masochiste. Je ne le suis que théoriquement et je n'accepte ces éléments que comme éléments de lutte et de violence. Dans tout le film de Bresson, j'ai pressenti une chose qui s'annonçait, qui m'attirait beaucoup et dont la scène de la fin a sans doute été comme l'éclosion troublante. C'est pourquoi je me rappelle seulement qu'on embrasse les pieds d'une nonne morte. Mais ceci dit, je n'aime pas embrasser les pieds des nonnes mortes, ni les pieds des vaches

vertes, ni aucun pied du tout... Mais là, c'était comme l'affleurement de certains sentiments occultes tout au long du film.

A. B. — Nous voulions encore vous demander des précisions quant à vos idées sur la musique de film et plus précisément à propos de celle des *Hurdes.*

L. B. — J'ai été une fois à New York à un congrès de l'*Association of producers of documentary films* et il y avait là les plus fameux des jeunes compositeurs de films américains. On a présenté les *Hurdes* et l'un d'eux, enthousiasmé, est venu me demander comment j'avais eu l'idée merveilleuse de mettre une musique de Brahms. Pourtant je n'avais rien inventé et j'avais trouvé simplement qu'à l'esprit général du film correspondait la musique de Brahms. J'ai mis la Quatrième Symphonie... je me souviens, c'était quatre disques Brunswick. Tout le monde a été épaté d'une chose aussi simple, presque idiote, parce qu'on recherche toujours les effets et les complications. Personnellement je n'aime pas la musique dans les films, je trouve que c'est un élément lâche, une sorte de truquage, sauf dans certains cas naturellement. J'ai été très étonné de voir dans ce festival des grands films sans musique. Je pourrais vous en citer trois ou quatre où il y avait des fragments de vingt minutes et plus sans aucune musique, par exemple *La Grande Aventure*... maintenant comme je suis sourd, peut-être que je n'ai pas entendu et qu'il y avait tout le temps un grand orchestre de quatre-vingt musiciens, mais ça m'est égal et cela me prouve que de toute façon le silence aurait été préférable.

D. V. — En effet, dans *La Grande Aventure,* il n'y a pratiquement pas de musique.



Arturo de Cordova et Delia Garces dans *El* de Luis Bunuel.

L. B. — Dans le film japonais, *La Porte de l'Enfer*, la musique est également très spéciale. Je vois donc reflétée dans la production mondiale la possibilité de supprimer très souvent la musique. Ah ! le silence ! C'est cela qui est impressionnant ! Je n'ai rien découvert sur la musique mais instinctivement je la considère comme un élément parasite qui sert surtout à mettre en valeur des scènes qui n'ont par ailleurs aucun intérêt cinématographique. Pour *Les Hauts de Hurlevent*, je me suis remis dans mon état d'esprit de 1930 et comme à cette époque j'étais un wagnerien éperdu, j'ai mis cinquante minutes de Wagner.

A. B. — Et maintenant, avez-vous l'espoir où le projet de quelque chose qui soit issu de votre propre volonté, je veux dire d'un film qui ne vous soit pas imposé ?

L. B. — J'ai une idée d'un film de deux bobines que je ferai avec une équipe d'amis, techniciens à Mexico. Quelque chose d'assez bien je crois, mais de pas commercial du tout et qui ne pourra être projeté nulle part ailleurs que dans les cinémathèques ou les ciné-clubs, mais je ne peux pas encore parler du sujet...

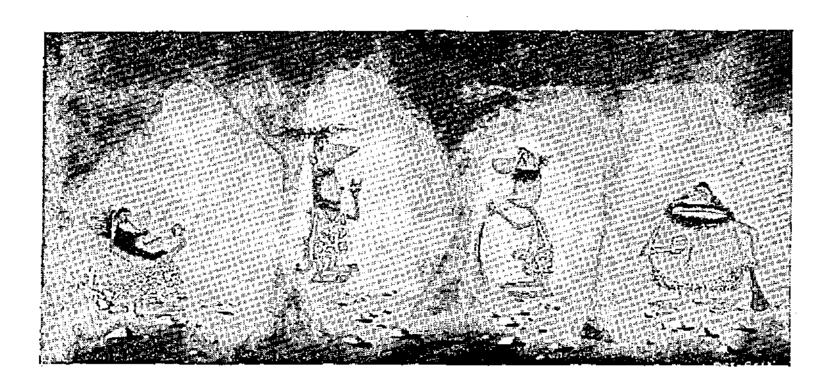
Propos recueillis par A. B. et J. D.-V.



Luis Bunuel... avec son premier smoking inauguré lors du dernier festival de Cannes.

VIVE ANIMATION DANS LE CINEMA D'ANIMATION

par André Martin.



Toot, Whistle, Plunk and Boom (*Zim, Zim, Boum, Boum*) de Walt Disney.

TRENTE-SIX PAYS IMAGE PAR IMAGE.

Chaque année, les pays invités au Festival de Cannes choisissent leurs films guidés par des préoccupations bien différentes. Une attitude cependant les rapproche : une commune ignorance des passionnantes et concrètes possibilités du cinéma d'animation.

Certaines nations ne manquent pas de bonne volonté. Mais, soit par manque d'information ou d'artistes valables, ce qu'ils apportent ne vaut pas grand'chose. Ainsi des quelques réalisations polonaises connues en France, rien n'a été jusqu'à présent prometteur. Et cette année encore, *Le Chevreau Têtu* de Lechoslaw Marzalek, fable morale et pédagogique du type « rideau de fer », malgré une bonne qualité moyenne et des fonds appliqués, manque de relief.

Quelques rares exceptions ne permettent pas d'affirmer que les réalisateurs soviétiques cesseront un jour de massacrer leurs plus sympathiques efforts par des couplets pédagogiques et de soudains et impardonnables bariolages. Il ne faut en tout cas pas attendre un renouveau des sœurs V. et Zénaïde Brumberg, muses plus que banales du dessin animé russe. *En Route pour la Lune*, que nous avons vu cette année, est réalisé avec l'ingénuité de leurs films précédents : *Les Contes du Tsar Saltan, La Fleur a sept couleurs.* Les dialogues et les changements de décor de ce science-fiction languide s'éternisent comme dans une pièce de patronage mal montée. Les météores et les astéroïdes ont, seuls, bénéficié des pouvoirs de l'image par image, mais pas plus que dans une anticipation Paramount de Georges Pal.

Avec *The Owl and Pussy Cat* (*Monsieur Hibou et Dame Minette*), les réalisateurs britanniques John Halas et Brian Borthwick ont illustré les « nonsense » d'une poésie de Edward Lear. Mais, privée de nerf, la réalisation ne parvient pas à entraîner un style graphique plutôt laid.

Il a fallu, cette année, que les arsenaux fatigués de Walt Disney fournissent avec *Toot Whistle Plunk and Boom* (*Zim... Zim... Boum... Boum...*) le premier frisson important du Festival.

NEW LOOK CHEZ WALT DISNEY.

Ce fut une forte surprise de voir Walt Disney s'aventurer sur un terrain d'innovation graphique qu'il n'avait jamais seulement approché et que, par contre, Stephen Bosustov et les réalisateurs de l'U.P.A. s'étaient presque adjugé par priorité. On alla même jusqu'à parler de plagiat, de vol de documents et de collaborateurs. En fait, rien ne pouvait être volé dans la mesure où Bosustov n'a rien inventé.

Vingt années de publicité, d'édition, d'illustration, de progrès multiples, des techniques de reproduction et d'impression ont renouvelé et multiplié les possibilités plastiques. De nombreux artistes : Paul Ludell, John Ristone, Bill Sokoll, Paul Rand, en France Gouju et Almaric, des cartoonists comme Virgil Parch, ont simplifié et affirmé le dessin jusqu'au raidissement. De son côté, l'écriture des lignes sous la poussée de nombreux créateurs : Leonard P. Kessler, Kurt Weilhs, David Stone Martin et surtout Saül Steinberg et même notre André François deuxième manière, très connu en Amérique, se déformait et se décomposait. Les progrès de l'impression enrichissait le coloriage de réserves non colorées, de décalages par rapport au dessin. La couleur, elle-même, devenait tachée et martelée par des frottis et des pochages, dans les œuvres de Gustav Teenggren, Lewit et Him.

Le monde graphique du dessin animé n'a pas refusé sans raison d'intégrer ces nouveautés. Les exigences d'un rendement et d'une qualité industrielle ont imposé à Disney et aux autres réalisateurs une normalisation du dessin. Depuis l'avènement du Technicolor se sont affermis une série de canons et de conventions impératifs. Cette technique généralisée définissait si étroitement les possibilités du trait, des formes et de la couleur que le dessin animé américain dut ignorer l'importante aventure graphique qui bouleversait continuellement les couvertures et les illustrations des magazines : *Vogue, New Yorker, Harper's Bazaar, Fortunes, Houses and Gardens,* les livres et les publications pour enfants. La grande révolution de l'U.P.A. a été justement d'abandonner les règles établies du dessin animable, et de renouer avec les nouvelles formes graphiques. Cela si directement que leurs premiers succès seront l'animation presque littérale des illustrations des bestsellers du livre pour enfant.

Il fallait s'attendre, tôt ou tard, au réassortiment des étalages de la Maison Disney. Sa puissance productrice est telle qu'il lui était naturellement possible de dépasser, voire annihiler par tous les moyens, quand elle le voudrait, l'astucieuse et courageuse insurrection des artistes de l'U.P.A. On ne peut pas exactement donner les raisons d'un si étonnant volte-face. Les usines Disney ont-elles préféré à l'éjection politique et au mac-carthysme utilitaire une plus loyale émulation, décidant de battre Bosustov sur son propre terrain ? Les dessinateurs de Disney, ne faisant pas assez confiance aux fumisteries des techniques nouvelles, ont dû décider d'ajouter à ce qu'un prospectus appelle « le premier dessin animé de court-métrage en Cinémascope, Son Stéréophonique et Technicolor » le piment rassurant d'un peu d'art modernisé ?

⁂

Disney ne s'était, jusqu'à présent, attaqué qu'une fois à un style étranger au sien, pour la représentation abstraite de la *Toccata* et *Fugue* de Jean S. Bach dans *Fantasia*. Depuis, neuf spectateurs sur dix ne peuvent voir un film de Marc Laren, Len Lye, Ted Nemeth, voire même Fishinger, sans faire la remarque que Walt Disney avait fait tout cela avant eux. Alors qu'en dehors de toute querelle de priorité, les œuvres de ces pionniers originaux possèdent une authenticité que n'a pas la *Toccata*. Pour la réaliser, le metteur en scène Samuel Armstrong et quelques spécialistes d'un cinéma dessiné musical ont dû plagier des œuvres de Fishinger dont la profonde raison d'être leur échappait. Le résultat singeait une aventure esthétique que personne n'avait ressentie parmi les réalisateurs. La remarquable machine à réaliser de Walt Disney s'était brillamment adaptée, mais le projet ne lui convenant pas, le film obtenu était stérile, limité comme toutes les imitations.

Au contraire, la soudaine adaptation des dessinateurs de Disney aux différents courants graphiques modernes est valable parce que possible. Pour réaliser ce révolutionnaire *Zim... Zim... Boum... Boum...* les studios de Burbank n'ont

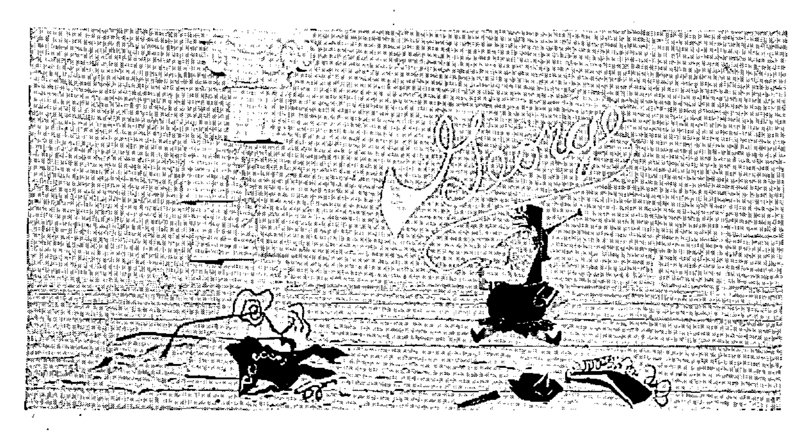
pas eu besoin de l'apport de Bosustov ; les nouveautés plastiques ne leur étaient pas complètement étrangères. On n'a pas assez dit que Walt Disney n'aime pas Walt Disney, et qu'avant de livrer de superbes et dégradants chromos trompe-l'œil, pourris à l'aérographe, les dessinateurs de *Cendrillon* ou de *Peter Pan* créent de vigoureuses et excitantes pochades. Il faut que l'inertie ou la prudence du système de production soit considérable pour que rien ne passe des gouaches intéressantes du « story board » dans le produit manufacturé, inactualisé, que consomment les innombrables spectateurs-gogos de la terre. *Cendrillon* et *Peter Pan* portaient clairement les stigmates du travail et de la qualité accomplie dans un parfait dégoût polytechnique, et ne possédaient plus la vitalité de *Blanche-Neige* et de *Pinnochio.*

***

Un responsable de l'U.P.A. déclara un jour sublimement à Chris Marker : « Nous sommes maintenant capables d'animer n'importe quoi. » Certes, l'apport majeur de Stephen Bosustov est d'avoir, pour la première fois, cessé d'animer du Disney ou assimilé. Instrument courageux de renouvellement, cette équipe a ouvert la porte à tous les styles, toutes les écritures ; ce qui leur donne une place historique dans l'évolution du dessin animé en Amérique. Mais l'importance de l'U.P.A. ne peut être soutenue par cette aptitude à « animer n'importe quoi ». Elle doit être artistique, et correspondre à des valeurs de dessin, d'animation, ou n'être qu'une imposture momentanée que l'enthousiasme des spectateurs abandonnera vite.

On est obligé de remarquer qu'il n'est pas dans les usages des artistes de l'U.P.A. de se référer aux plus grands représentants des nouveaux graphismes. A Walt Disney, qui bouleversa les « comics » en son temps, ce n'est pas tellement Steinberg qu'ils substituent, mais bien le deuxième choix courant de la publicité, des annonces illustrées ou des livres pour enfants. Ludwig Benelmans, dont Robert Cannon a animé les illustrations pour *Madeline,* au point que l'on a l'impression de voir se tourner les pages de la brochure, est beaucoup plus adroit et célèbre qu'original. *Zim... Zim... Boum... Boum...,* au contraire, renoue avec les plus grands. Quand, profitant du cadre allongé du Cinémascope, le film entreprend de nous expliquer comment l'on passa des trompettes modèle Aïda (quatre mètres de long) aux trompettes modernes (en rouleau), entre dans le champ un sombre attelage digne de Steinberg. Les animateurs de Disney sont aussi capables d'animer n'importe quoi. Le scénariste de *Zim... Zim... Boum... Boum...,* Dick Huemer, le directeur artistique : Kendall O'Connor, Ward Kimball (qui a signé la mise en scène à côté d'August Nichols) ont tous travaillé à *Blanche-Neige.* Cela ne les rajeunit pas, mais prouve qu'ils peuvent aussi bien donner le mouvement à du Rackman qu'à du Steinberg ou du Bill Skol.

D'autre part, la qualité du dessin n'est pas seule en cause, mais entraine celle de l'animation et du cinéma qui l'entoure. Il ne faut surtout pas laisser



Zim, Zim, Boum, Boum de Walt Disney.

croire qu'il est plus facile d'animer du Disney que du Steinberg. Les valeurs de l'animation se trouvent toutes dans les rapports de singularités du dessin et de celles de l'animation.

Se vanter d'animer *Madeline* est une mauvaise plaisanterie, même si l'ostensible économie des mouvements a pu paraître à certains comme le comble du style, après les passionnants essais de *non-animation* de Norman Mac Laren dans *La Poulette grise*, d'Eduard Hofman dans *Lenora*, ou de David Hand dans *Fantasy on London's Life*. L'immobilité voulue et la faiblesse créatrice ne se ressemblent pas. Après avoir mieux animé du Rackam, les dessinateurs de Disney ont mieux animé du Steinberg. Sous un exaspérant anonymat, l'équipe Disney cache une importante collection d'authentiques cinéastes et dessinateurs dont nous ne *pouvons vraiment connaître* que ceux qui s'en évadent, comme Dick Lundy, David Hand, James Culhane et John Hubley, ex-vice président de l'U.P.A. et maintenant chômeur politique. C'est justement, par le luxe peut-être, mais aussi par l'esprit et le sens de l'animation, que *Zim... Zim... Boum... Boum* est dix fois supérieur à *Gerald Mac Boing Boing*.

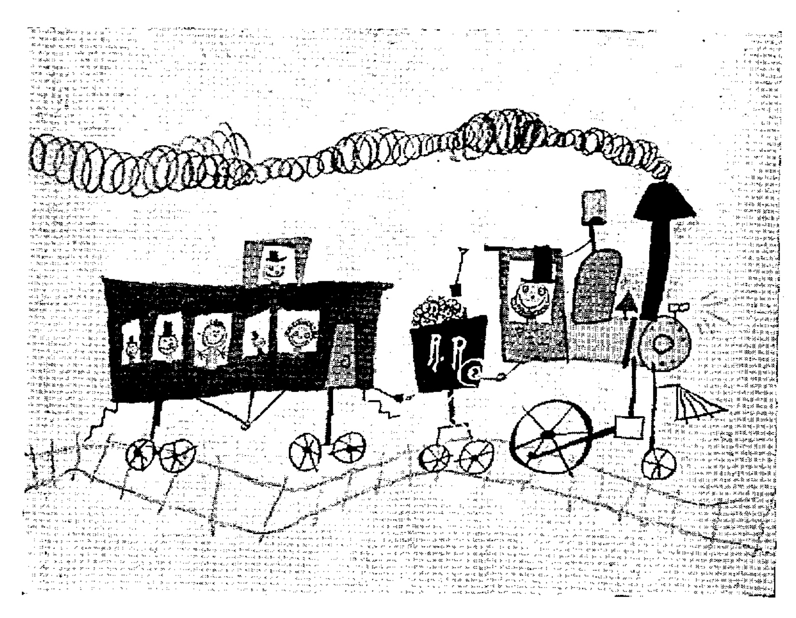
Quand le trompette égyptien, raide sur son char, sort du champ, on l'entend une seconde après se fracasser ; panoramique sur la colonne qui vient de l'abîmer. La trompette enroulée est inventée par accident. Il ne faut pas oublier que ce film « technique » a entrepris de nous expliquer l'évolution des instruments à vent (Toot et Whistle), à corde (Plunk) et à percussion (Boom). Il est donc plus prudent qu'une ellipse simplette et clownesque fasse rire, de temps en temps. Car les usines Disney ne font tout de même pas encore confiance aux spectateurs, et comme dans n'importe quel bon Donald, le public a son rire de gré ou de force toutes les trois secondes. Cependant, en filigrane, et *nonobstant* les explosions d'hilarité trop anthologiques, on peut apprécier la grande ingéniosité des détails. Les roues de ce char égyptien qui fait tant rire quand il a disparu, tournent lentement à l'envers selon un effet cher à la prise de vue réelle. Il avance en soulevant une remarquable petite poussière abstraite, hiératique comme le conducteur, faite de spirales, de pointillés en carré, de triangles d'étoiles. Il faut voir comment la trompette devient cornet, puis trombonne, l'animation des instruments et des mains des musiciens, l'accablement et les barbes animées poil par poil des instrumentistes préhistoriques. Car de temps en temps, pour contrarier cette fête synchrone, survient le thème lourd et rebrousse-poil du retour à zéro avec un quator préhistorique, dont la désolante monodie coupe le rythme et l'élan avec une maladresse d'une remarquable opportunité. Mais un style au microscope ne donne rien. Il faut tout voir pour le croire.

Tom Oreb, le dessinateur des personnages, a mieux réussi ses hommes de Cro-Magnon que les danseuses de Mambo, le professeur Hibou et les petits oiseaux chanteurs qui appartiennent au domaine public du cartoon. Si la qualité du dessin est inégale, c'est qu'il est difficile de maintenir homogène un style de dessin qui échappe au calibrage. L'U.P.A. n'a pas encore répondu à ce problème nouveau dont elle a, jusqu'à présent, esquivé les difficultés. Car il faudra que ce nouveau style moderne se stabilise s'il veut soutenir une qualité semblable à celle de Walt Disney sans tomber dans le Boing Boing Boing, pendant 30 ans, 23 longs métrages et plus de 350 courts-métrages (Sans mettre moins de 20 ans à nous fatiguer).

Toot Whistle Plunk and Boom a obtenu deux prix. Celui du Film de divertissement (avec mention spéciale pour la nouveauté de l'expression), le second un Prix technique de la Commission Supérieure du Cinéma Français pour l'intérêt de l'utilisation d'une technique nouvelle de reproduction sonore.

ENVOIS DE BOHEME.

Le Petit Coq et la Petite Poule est le premier d'une série de films à animation très simple que le réalisateur et dessinateur Zdenek Miler destine aux enfants de moins de sept ans. Le second de la série, *La Tarte aux Pavots*, est uniquement constitué par un enchaînement judicieux d'images statiques. On ne devrait pas présenter des films pour enfants de moins de sept ans à un public de Festival sans le prévenir. Car celui-ci prit à contre-pied la simplicité et la douceur du récit qu'aggravait le zèle d'un commentaire français. Du point de vue graphique, les fonds très soignés ne rappelaient que de très loin le remar-



Melody de Walt Disney, premier film d'une série de courts-métrages en 3-D.

quable dessinateur que Miler à été dans le *Millionnaire qui vola le Soleil* et surtout *Lenora.*

Mais, jusqu'à preuve du contraire, la Tchécoslovaquie demeure la patrie d'élection du cinéma d'animation. *Un Verre de plus* de Bretislav Pojar apparut à Cannes comme un événement. Pojar, premier assistant de Trnka, a déjà personnellement animé le personnage du prince dans le célèbre *Prince Bajaja,* et également réalisé un premier court-métrage : *La Chaumière en pain d'épice.* La musique est de Jean Rychlik, qui écrivit entre autres les partitions de *L'Amour et le Dirigeable, Le Petit Tramway* et *Le Chant de la Prairie.*

Le film est avant tout une bande de prévention routière qui conseille la sobriété aux motocyclistes. Depuis huit ans, Trnka et ses collaborateurs ont su donner à l'intensité d'expression cinématographique une nouvelle direction, en apportant à la proposition spectaculaire des vertus de recueillement et de respect du spectateur, auxquelles le cinéma de Griffith, Chaplin et Duvivier ne nous a pas habitué. Et c'est en ces termes polis que Pojar va s'adresser aux amateurs de cinéma et aux motocyclistes. Le voyage solitaire de l'imprudent glisse sur la note tenue d'un ronron de moteur. Une même réserve caractéristique atténuait les images, les bruits de foules et les applaudissements de Bajaja, ou entourait de sons éteints le voyage de la diligence du *Chant de la Prairie.* Chez Trnka, le son ne cherche pas à être autre chose qu'un léger chant qui renforce le silence et l'attention à l'image.

Par ailleurs, les réalisations de ce collectif praguois ont pour habitude de s'éloigner non seulement de l'artillerie expressive aujourd'hui courante, mais aussi des genres usités, ce qui ne favorise pas l'approche de ses films. Il faut reconnaître que si nous connaissons encore la définition de l'opéra ou de la chanson de geste, nous en avons quelque peu perdu le besoin profond, ce dont il est difficile de se féliciter. *Un Verre de plus* fait exception. A l'inverse des grandioses propos des *Vieilles Légendes Tchèques* et du *Prince Bajaja,* cette aventure banale d'un motocycliste imprudent appartient au domaine public. Aussi, cette fois, l'intense et hautaine expression des réalisateurs tchèques touche le spectateur, et l'originalité apparaît. Dans la salle du Festival, le public spécialisé a eu l'impression de découvrir du neuf, et le Jury a décerné au film un Prix du film de Marionnettes.

Cela n'était d'ailleurs pas entièrement dû aux qualités de ce film. Dans le succès d'une œuvre entrent beaucoup plus d'idées préconçues. Tandis que les

premières projections du *Diable à Ressort*, du *Manteau de l'Ange*, de *Spalicek* et de *Bajaja* se perdent dans la nuit des temps, quelques programmations judicieuses ont, la saison précédente, préparé l'accueil des œuvres tchèques. Il n'est pas indifférent que quelques-unes des meilleures réalisations de ce pays aient été accouplées avec de charmants succès du jour au « Broadway », et que « tout Paris » ait vu cet hiver *Le Cirque* avec *La Lune était Bleue*, et *Le Chant de la Prairie* avec *Le Petit Fugitif*. Les bonnes programmations peuvent faire plus que des années d'enthousiasme critique. Il se pourrait que ce *Verre de plus* fasse enfin déborder l'intérêt pour les réalisateurs tchèques, et qu'enfin leur règne arrive.

LE CINEMA A UNE IMAGE PRES.

En littérature, l'activité fluviale du roman ne concurrence en rien la bijouterie des Haï-Kaï. L'industrie textile, en produisant ses énormes rouleaux de tissus, ne cherche pas à étouffer les travaux de précision de la tapisserie. De même, des kilomètres de film en prise de vue réelle ne remplacent pas l'existence d'un cinéma d'animation, pas forcément dessiné ou livré aux marionnettes, mais toujours précieusement travaillé image par image. Dans un no man's land mal connu, quelques partisans acharnés de ce cinéma travaillent.

C'est en grand secret (la plupart des trente personnes présentes se trouvaient là par pure prémonition) que fut présenté *Two Bagatelles*, un essai d'une cinquantaine de mètres en 16 m/m Kodachrome, réalisé par Norman Mac Laren en 1952. Ce film a été tourné image par image, comme un dessin animé, mais cette fois en *prise de vue directe en plein air*. Ce sont donc les acteurs vivants qui, après chaque image prise, changent légèrement de position.

Entre autres possibilités extraordinaires et irréalistes, ce procédé de tournage permet de réunir par la grâce de l'*instantané* au 50e de seconde les *positions extrêmes* de certains mouvements complexes. Un instantané peut figer un sauteur dans la position la plus haute et la plus instable du saut. Si d'un personnage effectuant une série de de sauts exécutés à une légère distance les uns des autres, la camera n'enregistre que les positions les plus élevées, la projection réunira dans une même trajectoire tous les instantanés, créant une course aérienne d'une fantastique allégresse où le personnage vole, les jambes repliées sous lui. La première partie : *On the Lawn*, consacrée aux évolutions dansées d'un personnage sur une petite valse en musique synthétique, prépare l'explosion de joie des deux voisins de *Neighbours* que Marc Laren tournait l'année suivante. Dans la deuxième partie : *In the Backyard*, le réalisateur se livre à son goût de la métamorphose. Sur une marche rapide jouée à l'orgue limonaire, un personnage se livre à des acrobaties forcenées sur une échelle, ponctuant ses équilibres par des changements instantanés de vêtements et de positions.

***

Autre incursion, moins légitime de l'image par image : *Désert Vivant*, le dernier numéro de la célèbre série de Walt Disney *C'est la Vie*. Il est paradoxal de découvrir au service de « la Nature ce conteur de vérité... » des spécialistes du trucage. Car Ben Sharpstein fut d'abord l'un des six metteurs en scène de *Blanche-Neige* avant de devenir l'un des bras droits de Disney, puis le producteur de la « True Life Adventure Serie ». Le réalisateur, James Algar, dirigea notamment l'*Apprenti Sorcier* de *Fantasia*. On trouve chez les animateurs, à côté de Art Riley, John Hench qui fut d'abord dessinateur de fonds, Joseph Meador animateur d'effets spéciaux, et Ub Iwerk, père de Flip the frog et pionnier du dessin animé musical.

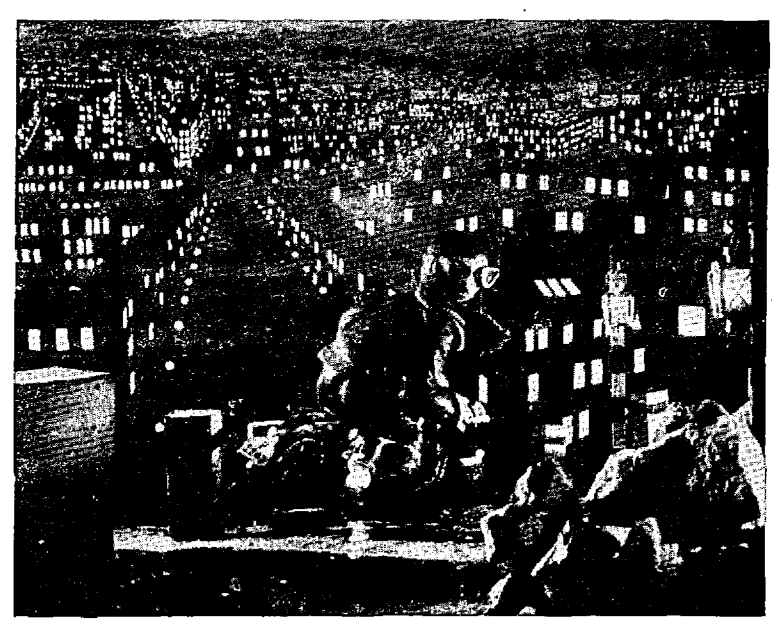
Dans cette bande sensiblement trop longue, la réanimation par multiplication de certaines images des prises documentaires n'a pas l'humour des *Oiseaux Aquatiques*. Les bulles mystérieuses ont beau éclater sur les accords d'une cadence rossinienne, les scorpions danser un quadrille sans conviction, l'intention de distraire en nous instruisant devient une curieuse prétention, et le mot trucage synonyme de mensonge. Comme toujours dans l'univers moral de Disney, les rats, kangourous, mettent en fuite les vipères cornues, les gerboises et les mille pattes échappent à des morts hideuses. Seuls périssent la grande méchante tarentule et quelques queues de lézards.

Ce sera tout pour un semestre de cinéma du Monde. Quelques substitutions par arrêt de caméra dans un ou deux courts-métrages soignés, une maligne animation de trois positions d'un lapin pris dans la tapisserie de *La Dame à la Licorne* qu'a remarquablement analysé Jean-Claude Sée, permettent de constater que quelques réalisateurs savent encore travailler leur film par images séparées. Avec un luxe de nouveau riche subventionné, G. Rappoport ajoute au mauvais goût des décors et au désordre de la chorégraphie d'*Etoile du Ballet Soviétique* quelques trucages classiques, ainsi que des volatiles en dessin animé qui se combinent avec les danseurs.

Le film d'art *Hokusaï* de Teshigawara Hiroshi peut aussi être considéré comme un film d'animation dans la mesure où les « Mangwa » d'Hokusaï, ces cahiers de dessins spontanés, groupés à profusion, n'exaltent pas seulement l'extraordinaire liberté du dessin, mais participe d'un besoin de saisir le mouvement auquel répond l'art de l'animation. Les croquis de Hokusaï sont d'admirables exemples de ces *extrêmes* qui guident toute animation dessinée. Qu'il s'agisse des innombrables estampes de Mont Fuji, des croquis d'un cuisinier préparant une anguille, de l'entraînement d'un samouraï, le mouvement que le réalisateur fait naître de la succession des différents croquis demeure absolument légitime, soulignant un dynamisme essentiel aux œuvres d'Hokusaï.

Cet art laisse pressentir ce que serait un cinéma d'animation qui, n'étant plus exclusivement servi par des caricaturistes adroits, ne se contenterait également pas d'accorder aux carnets de croquis des grands artistes l'hommage d'une animation posthume ; un Cinéma de l'Image par Image qui trouverait ses Michel Ange, ses Hokusaï, ou plus près de nous les Alexeieff et Hans Herni qu'un tel cinéma passionne, mais qu'aucune voie normale n'introduit dans le circuit usuel d'apparition des films.

André Martin



Un verre de plus de Bretislav Pojar.

LA CYBERNÉTIQUE D'ANDRÉ CAYATTE

par André Bazin

Si les CAHIERS DU CINÉMA ont tant tardé à rendre compte du dernier film d'André Cayatte, c'est par scrupule et perplexité. Scrupule parce qu'André Cayatte a apporté quelques modifications de détails à la première version, et qu'il a soutenu qu'elles devaient changer de façon décisive l'éclairage du film. Nous avons donc voulu attendre d'en pouvoir juger au Festical de Cannes, mais nous avions déjà un mois de retard qu'il faut bien mettre sur le compte d'une autre raison : le peu de goût à faire des réserves sérieuses sur une œuvre, par bien des côtés estimable, et, par contre-coup, sur un réalisateur sympathique, intelligent et courageux. Le véritable mérite d'une critique indépendante n'est pas selon les clichés d'usage, dans le refus des compromissions avantageuses : il y a belle lurette qu'on ne glisse plus d'enveloppes sous les serviettes et le plus favorable des articles ne s'échangerait même pas contre la vertu d'une starlet. Non, en vérité, le critique n'a que bien peu d'efforts à faire pour être honnête. La tentation est ailleurs : juger les œuvres sur le mérite de leurs intentions, la noblesse de leur ambition ou la bêtise de leurs détracteurs alors qu'il faut bien en dernière analyse les rapporter aux seuls principes esthétiques qu'elles mettent en cause.



André Cayatte a introduit dans le cinéma français un nouveau type de film social qui s'est imposé avec une telle vigueur qu'il a suscité sous des formes plus ou moins atténuées ou adroites de multiples imitations. Il n'est pas douteux que *Justice est faite* et *Nous sommes tous des assassins* ont infléchi le cours de la production française et qu'on en trouve les échos par exemple dans *L'Esclave*, *Le guérisseur* ou *La Rage au corps*, pour ne prendre que les plus honorables des films influencés. Dans le même temps se développait la tendance que nous pourrions appeler « *Adorables créatures* » et qui ne sera pas moins caractéristique des trois dernières années.

Je vois bien que le paradoxe serait facile qui mettrait dans le même sac le « courage social » d'André Cayatte et l'aimable cynisme de Christian Jaque et consorts, Charles Spaak nous fournissant la ficelle. Nous ne nous y refusons pas seulement pour des raisons morales et parce que l'expérience a suffisamment prouvé de quels côtés étaient les risques, mais aussi très réellement, dans l'intérêt du cinéma. Il y a beaucoup à dire contre le principe des films de Cayatte et nous ne nous en priverons pas tout à l'heure, mais seulement après leur avoir reconnu



André Cayatte pendant le tournage de *Nous sommes tous des assassins.*

des qualités qu'il est trop facile d'ignorer en donnant *a priori* une définition restrictive de la mise en scène. Le fond et la forme, la morale et l'art ne sont pas aussi dissociables ici que le genre du film incite à le croire. Si *Avant le déluge* a soulevé tant de haines, provoqué de telles indignations, s'il entretient encore de si sournoises manœuvres de la part des pharisiens, on aurait tort de croire qu'il ne le doit qu'à ses incidences sociales, morales ou politiques, en tant que telles. Celles-ci ne soulèvent tant d'objections qu'en raison de l'efficacité exceptionnelle de la mise en scène. Ce film bouleverse, il secoue le spectateur, le plonge dans un malaise violent et insolite. L'indifférence est impossible. Que Bunuel ait aimé *Avant le déluge* alors qu'apparemment rien dans le film ne prête aux cheminements secrets du rêve, n'est point si étonnant. Je doute de me faire l'interprète de la critique surréaliste en défendant Cayatte de ce point de vue, il me semble pourtant que c'est son plus solide alibi : je veux dire que je distingue dans *Avant le déluge* comme dans *Nous sommes tous des assassins* je ne sais quelle atrocité logique, quelle cruauté par l'abstraction, quel terrorisme dans l'enchaînement et l'évidence intellectuelle des faits qui confèrent à l'œuvre si peu qu'on cligne des yeux pour en estomper les détails, les propriétés traumatisantes du cauchemar. Cayatte a transposé en images et sous caution de réalisme la rhétorique juridique. Mais, nous le verrons, les faits, les hommes et les événements ne sont pas des idées. En les articulant comme telles, Cayatte décale le réel, lui substitue un univers exclusivement logique peuplé d'êtres à notre image mais aussi radicalement autres car sans ambiguïté; un univers cependant irréfutable dont l'évidence physique enrobe une organisation logique où l'esprit du spectateur se prend au piège sans rémission. De ce point de vue *Avant le déluge* est supérieur à *Nous sommes tous des assassins.* Ce dernier était convaincant; on en sortait horrifié et persuadé de l'absurde monstruosité de la peine de mort. En cette certitude, la conscience secouée du spectateur trouvait enfin une manière de repos. Mais *Avant le déluge* ne nous offre même pas cet ultime refuge. Sa logique est ouverte comme le pas d'une vis sans fin. Ces adolescents sont innocents, c'est donc que ces parents sont coupables, mais chacun d'eux incarnant un mode différent d'éducation et le maximum de bonne volonté paternelle ou maternelle, représentant du reste une variété sociale différente, il s'ensuit que leurs culpabilités sont non seulement inconscientes mais contradictoires et que de quelques façon qu'on s'y prenne, on est coupable d'être parent. La force de ce film organisé pour prouver est de ne rien prouver du tout, de nous abandonner en fin de compte dans l'enfer de sa



Nous sommes tous des assassins d'André Cayatte.

logique, terrifiés par les cercles qu'il nous laisse encore entrevoir. Il y a peut-être du paradoxe dans mon argumentation, j'admets que je la pousse un peu trop loin. *Avant le déluge* n'est point un monument de délire logique, mais je tiens que je suis dans le vrai en cherchant ses véritables qualités cinématographiques dans une certaine incarnation de la rhétorique juridique. Incarnation contre nature et dont l'incontestable efficacité provient du malaise où nous plonge la contradiction interne entre la logique du discours et l'illégitimité de sa réalisation concrète.

★

Je suppose bien qu'André Cayatte n'a que faire d'être ainsi défendu. Je voudrais cependant qu'il ne croie pas que je me moque ni que j'apporte de l'eau au moulin des adversaires de son film (j'entends de ceux qui invoquent les raisons morales) d'abord parce que les députés M.R.P. ou les secrétaires de mairie ne comprendront rien à mes raisons, mais surtout parce que même après ce que j'ai dit, je crois à l'utilité de ses films. Leur argumentation, comme toute argumentation n'est pas indiscutable, mais leur solidité purement intellectuelle importe moins en l'occurence que l'efficacité de la forme qui leur est donnée. Cayatte provoque dans la masse euphorique du public imbibé de cinéma un ébranlement dont la nouveauté seule mériterait déjà considération. Entre le film-histoire (purement dramatique ou romanesque) et le film propagande (entendu dans le bon sens : disons du style *Potemkine*) fondés en définitive tous deux sur l'identification du spectateur avec le héros (dans les deux acceptions du mot) c'est-à-dire encore sur *la passivité intellectuelle du spectateur*, Cayatte introduit un phénomène assez neuf : il justifie son film par la mise en mouvement chez le spectateur des mécanismes du raisonnement. Ce ne sont pas seulement des films à idée, ou à thèse, la chose ne serait pas nouvelle mais une assez paradoxale entreprise où les mécanismes psychologiques habituels au cinéma sont en quelque sorte retournés contre eux-mêmes, refluent vers le spectateur pour mettre peu à peu en branle ses facultés de raisonnement en synchronisme avec le scénario et la mise en scène. Eisenstein se servait de l'image et du montage pour provoquer le sentiment et du sentiment

pour faire admettre l'idée. De ce type de films on peut sortir enthousiaste et convaincu c'est-à-dire dans un état tout contraire à l'inquiétude intellectuelle où nous laisse Cayatte. A la fin d'un film traditionnel nous nous sentons pendant un temps plus ou moins long vaguement habités par les personnages : l'univers du film est en nous ou nous sommes en lui; c'est un état à la fois passif et passionnel. En quittant *Avant le déluge* le plus bête des spectateurs est devenu, de force, sinon plus intelligent, du moins plus cartésien. Le film ayant lancé en chacun le volant du raisonnement, le mouvement de sa masse intellectuelle progressivement amorti, continue quelque temps encore sur sa lancée à moudre le grain de la réalité.

Je ne vois pas pourquoi ce résultat ne serait pas tenu pour un effet de l'art. Certes la mise en scène de Cayatte ne présente que peu des qualités que nous apprécions en général : elle manque de sensibilité (et pour cause), parfois de goût, les acteurs y sont rarement bien dirigés — mais il faut bien qu'elle en ait d'autres — parmi lesquelles je distingue au moins la force et la netteté — car sinon où le film prendrait cette efficacité ? On peut le déduire aussi du fait que les imitateurs de M. Cayatte pour être parfois plus adroits sont toujours bien moins convaincants.

Et pourtant ? Et pourtant il faut bien d'une certaine façon dénoncer ce cinéma-là (en même temps que le défendre contre le gros de ses ennemis) pour le malentendu qu'il introduit dans le spectacle cinématographique. Cayatte a inventé un genre, mais c'est un genre faux ou plus exactement équivoque et qui trahit à la fois le réalisme du cinéma et ses pouvoirs d'abstraction, dialectiquement solidaires.

J'entends bien sa défense et ne reste pas insensible à l'étonnement peiné d'André Cayatte de ne point nous voir totalement de son côté. Je m'en suis étonné moi-même jusqu'à confondre un moment la chaleur de mon indignation contre la sottise ou l'hypocrisie de ses ennemis, avec une adhésion esthétique. Le recul et la réflexion, une seconde vision du film aussi, ne me le permettent plus. Et il me faut bien avouer à Cayatte que ses arguments me confirment plutôt dans ma réserve.



Scène de tournage de *Nous sommes tous des assassins.*



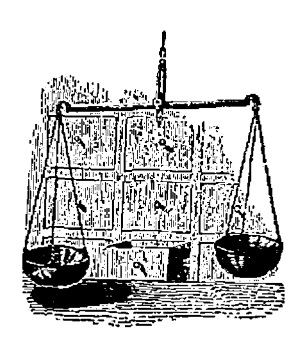
Bernard Blier et Marina Vlady dans *Avant le déluge* d'André Cayatte.

J'écarte d'abord le plus immédiat. A Cannes, Cayatte et Spaak se sont employés à réfuter une critique stéréotypée selon laquelle *Avant le déluge* serait un « film à thèse » et « l'œuvre d'un avocat ». « *Bien sûr dit-il j'ai plaidé, mais j'ai surtout* été journaliste et j'ai même conduit des locomotives, pourquoi ne ferai-je pas aussi bien des films de chauffeur de locomotives ? Mais parce que *Justice est faite* représentait un procès on a découvert une fois pour toutes que je faisais des films d'avocat construits en plaidoirie et démontrant une thèse ». Si l'on doutait qu'André Cayatte fut demeuré avocat, il pourrait suffire de l'entendre défendre ses films. Mais sa plaidoirie a le même point faible que son œuvre; l'argumentation en est trop convaincante pour être juste. « Je vois, dit-il, où est mon erreur, j'ai eu le tort pour raconter une histoire de prendre l'alibi d'un procès. C'était un moyen de récit commode évitant les redites. Obnubilée par nos antécédents la critique n'a voulu y voir une fois de plus qu'une machination d'avocat, elle a cru que mon propos était d'acquitter les enfants pour livrer les parents au public-jury. Mais j'ai enlevé le commentaire-off qui préludait aux flashback et pouvait laisser croire à un esprit prévenu que je jugeais quelqu'un. Maintenant il n'y a plus qu'une histoire, rien qu'une histoire qu'on ne saurait identifier au procès qui lui sert de truchement sans faire preuve de mauvaise foi. » Je ne suis pas le seul à avoir revu le film dans la nouvelle version sans être sensible à l'importance de ces suppressions. Mais c'est que Cayatte croit, ou feint de croire, que son film n'est processif qu'à cause du procès. Qu'il mette ou non les parents explicitement en accusation n'est pas le fond de l'affaire car c'est la structure intime de son scénario à tous les moments de l'action qui est en cause. Ce qui caractérise *Avant le déluge* aussi bien que les deux films antérieurs en dépit des distinctions que Cayatte veut opérer c'est que les personnages et leurs actes y sont exhaustivement déterminés par des mobiles clairs et distincts quant à la forme et sociaux quant au contenu. Les tiers et leur comportement sont la résultante d'un quadrilatère des forces dont la branche longue serait l'époque, la société, le milieu, la conjoncture historique, et la branche courte le mode d'éducation familial. Mais les parents eux-mêmes qui sont la seule incarnation personnelle de cette éducation, que pourraient-ils être d'autre que la résultante de l'époque, de leur milieu et de leur propre éducation ? et ainsi de suite à l'infini comme sur les étiquettes de camembert où l'on voit une autre sorte de fromage avec une étiquette semblable qui elle-même... on songe aussi à ces pendules modernes à cadran et boîtier de verre où la lecture de l'heure importe moins que le spectacle du mouvement d'horlogerie. En dépit des subtiles distinctions de Cayatte, je ne vois de différence entre un « film à thèse »

comme *Justice est faite*, une « thèse filmée » telle que *Nous sommes tous des assassins* et une « histoire » comme *Avant le déluge* que le fait qu'on ait enlevé les aiguilles de la dernière pendule. Mais qu'elle n'indique plus l'heure ne change rien au mécanisme : il s'agit toujours de ramener le réel à une organisation intelligible et sans mystère, animée par le ressort de la logique et régularisée par le balancier du pour et du contre.

L'argument qui m'a le plus troublé dans la défense de Cayatte (encore qu'il le néglige aujourd'hui pour *Avant le déluge*), c'est que *Nous sommes tous des assassins* étant une « thèse filmée », une critique revendiquant pour le cinéma la nouveauté et la liberté formelle d'expression devrait être pour cet élargissement des modes de récit traditionnels. Il est vrai que nous fîmes nôtre jadis le mot de Feyder sur la possibilité de mettre en film le « Discours de la Méthode » et que les films de Cayatte sont éminemment cartésiens. Mais de quoi s'agit-il ? De raisonner en cinéma ? D'enchaîner les idées abstraites non plus à partir des mots mais de cette réplique irréfutable du réel que sont les images animées ? Nous savons que ce propos est légitime et réalisable, il est en principe celui de nombreux films de montage. La querelle que nous faisons à André Cayatte ne porte pas sur ses buts mais sur ses moyens. En construisant un film comme une histoire, il s'engage implicitement envers le spectateur à respecter les lois de la réalité romanesque. Ces personnages existent, nous devons y croire comme à autrui. Or, ce qui distingue le réel de l'abstraction, l'événement de l'idée, le personnage vraisemblable d'une simple équation psychologique, c'est la frange du mystère et d'ambiguïté qui résiste à toute analyse. Il n'est pas de héros de roman digne de ce nom qui ne soit d'une certaine manière plus que ce qu'il est. Mais étant donné le propos de Cayatte et Spaak, il leur faut au contraire une réalité sans restes, exactement divisible par les idées premières dont elle n'est que l'alibi. Encore une fois, il est légitime et même recommandé à l'écran d'utiliser le réalisme au bénéfice de l'idée pure, mais à condition de briser préalablement la réalité et d'en sélectionner les fragments. Ainsi par exemple des fameux montages « *Pourquoi nous combattons* ». Un plan d'actualités représentant des éléments de troupes alliées progressant de gauche à droite, associé à un texte approprié *signifiait* un assaut triomphant quelles qu'aient été les circonstances réelles de la prise de vue. C'est que l'abstraction résidait en l'occurence dans le montage et le rapport de l'image au texte. En d'autres termes, l'abstraction n'est légitime au cinéma que dans les modes de récits qui la désignent comme telle. En revendiquant l'innocence de l' « histoire » Cayatte se condamne lui-même à une contradiction interne qui est aussi, je le reconnais, à la base de l'efficacité de ses films et dans une grande mesure de leur charme paradoxal. A une époque où la critique se plaît à faire de la description phénoménologique un critère de la qualité cinématographique, André Cayatte nous propose un univers juridique et mécaniste peuplé d'automates. Nous attendons la révolte des robots.

André Bazin



« POOL » DU CINEMA EUROPEEN, CO-PRODUCTION ET MANŒUVRES...



par

Lo Duca.

Le moment est aux bilans, aux déclarations et aux coups bas. Les Italiens sont bien placés pour les bilans et nous allons avoir bientôt en langue française l'ouvrage paru en décembre, Cinema europeo *(1), de Enrico Giannelli. Les idées défendues dans ce livre prennent un poids supplémentaire du fait que Giannelli dirige le bureau des Etudes Economiques et Statistiques de l'ANICA (c'est-à-dire l'Association groupant toute l'industrie cinématographique italienne, depuis les fabricants de pellicule jusqu'aux exploitants de salles). C'est donc à coup sûr un reflet de la pensée des responsables du cinéma italien actuel, étant admis que des responsables aient des pensées quelconques.*

La thèse de Giannelli peut se résumer en deux lignes, qu'il démontre en 100 *pages : les cinémas de l'Europe ne peuvent se sauver que dans un « pool », c'est-à-dire en abattant les barrières nationales et en concentrant les forces productrices en un seul cinéma européen.*

Une des expériences qui autorisent l'auteur à croire dans ce futur « pool » est celle des coproductions et précisément des coproductions franco-italiennes. L'interprétation que Giannelli en donne me place dans une situation paradoxale:

---

(1) *Edizioni dell'Ateneo,* Centre d'action pour l'Europe, Rome.

je ne partage pas son point de vue, car je défends la coproduction sur un autre plan, et je ne partage pas non plus l'interprétation que mes confrères français viennent de donner publiquement (1) *de la coproduction; mes confrères, épaulés en cela par les Auteurs, Metteurs en scène, Compositeurs du cinéma et de la télévision ont signé une protestation, mais je les accuse d'avoir sciemment faussé les données fondamentales de l'affaire dès qu'elles devenaient gênantes. Mon désaccord trouve un seul point de conciliation : le cinéma. Je me moque des intérêts des industriels romains, autant que des combines dialectiques de mes confrères parisiens. Pour moi, l'essentiel est que le cinéma vive, dussent périr l'ouvrier « protégé » de Joinville, ou l'ouvrier « franc-tireur » de Cinecittà, le producteur-avec-l'argent-des-autres des Champs Elysées ou le producteur-avec-l'argent-des-traîtres de via Veneto.*

Les exemples que Giannelli nous signale pour prouver l'excellence possible *des coproductions sont en grande partie mauvais. Sans le vouloir, il apporte de l'eau au moulin de ceux de mes confrères qui ont accepté la déclaration précitée. Car il cite, sauf* Les Belles-de-Nuit, *des films que nous — moi et mes confrères — jugeons détestables. Or, c'est notre jugement qui compte et non pas celui qui émane des producteurs.*

Je ne comprends pas pourquoi on s'obstine à réclamer des « mélanges » ou des « dosages » artistiques, *quand le mélange industriel et financier suffirait amplement. Ainsi,* Rome ville ouverte *pourrait être conçu comme une coproduction* (*et je crois me rappeler que des capitaux étrangers aidèrent Rossellini*), *de même que* Le Diable au corps (*qui d'ailleurs l'a été : franco-américaine*).

*Avant de parler des rapports franco-italiens, je me bornerai à signaler mon désaccord avec Giannelli sur deux points. Le premier concerne la notion même de l'*auteur, *identifié contre toute vraisemblance au* producteur. *C'est là une position insoutenable, même quand il s'agit du* producer; *peut-être les responsabilités du producteur de films sont-elles supérieures à celles de l'éditeur de livres, mais on voit mal où son choix* (2) *est de nature différente de celui de son confrère en littérature.*

Le second point concerne un silence assez étrange, en matière d'un « pool » encore idéal, sur la possibilité de coproduction avec les pays d'au-delà du Rideau de Fer (*blanc*). *L'Italie elle-même a donné pourtant l'exemple des premiers échanges cinématographiques organisés. Quoi qu'il en soit, l'absolu de la position prise dans ce* pool *à venir ne se justifie pas.*

Nous puiserons dans le reste du livre des arguments d'une merveilleuse clarté. Le cinéma européen peut être un fait réel, sans que l'art du film (*c'est-à-dire* 1 % *de la production*) *en souffre.*

Entraîné par la force intérieure du néo-réalisme — en quelque sorte la force de la vérité — le cinéma italien a conquis la majorité des spectateurs du monde. Le public y a trouvé les caractéristiques profondes du cinéma européen et en particulier tous les éléments d'authenticité qui le différencient du cinéma standard « made in California ». Cet art populaire, issu de Rome ville ouverte, Paìsà, Voleur de bicyclettes, Deux sous d'espoir, Les « Vitelloni » *a imposé un dynamisme qui, entraînant toute l'industrie italienne du cinéma, lui a valu la première place en Europe.*

---

(1) Déclaration du 4 février 1954 (diffusée fin mars, lors du Festival de Cannes).
(2) Si choix il y a...

Pour justifier la carence, sur le plan financier, industriel et commercial de nombreux autres cinémas européens, on a prêté au cinéma italien une légendaire « aide de l'Etat », l'Etat étant la mamelle de tous ceux qui remplacent l'audace et l'initiative par la combine et le protectionnisme.

Que chacun en juge. L'aide officielle du gouvernement pour les films italiens (ou juridiquement équivalents, c'est-à-dire les coproductions) est ainsi agencée :

a) *crédit allant jusqu'à 60 % du coût du film;*

b) *10 % allant jusqu'à 18 %, pendant 5 années, sur la recette des salles. La prochaine loi voudrait réserver ce 18 % aux films véritablement de qualité;*

c) *un bon de doublage pour un film étranger, c'est-à-dire un privilège qu'on chiffre à 2,5 millions de lire;*

d) *quota : projection obligatoire des films italiens pendant 60 jours. La prochaine loi s'efforce d'améliorer ce quota.*

C'est tout. La réussite du cinéma italien n'a pas d'autre « secret »; ce n'est que par ignorance qu'on peut l'invoquer comme prétexte d'un succès sans précédent en Europe. Le cinéma italien a des accords de coproduction avec la France, l'Allemagne, l'Espagne, l'Argentine, le Mexique; on ne voit pas comment son régime intérieur aurait influencé ses partenaires, au point qu'ils lui abandonnent des privilèges nationaux (le détracteur des coproductions dixit).

Dans le domaine italo-français, la coproduction peut se vanter d'œuvres que nos confrères hostiles au principe négligent avec une étrange désinvolture : Le salaire de la peur *aurait eu le destin de* Air pur *de René Clair ou de* La Fleur de l'âge *de Marcel Carné, sans ces méchantes coproductions.* Thérèse Raquin *en est une, ainsi que* La beauté du diable, Occupe-toi d'Amélie, Fanfan la tulipe, Le carrosse d'or, Nous sommes tous des assassins, Belles-de-Nuit, Avant le déluge, Touchez pas au grisbi, Mam'zelle Nitouche, L'amour d'une Femme *(justement sorti au Cinéma d'Essai de l'Association Française de la Critique, si virulente en paroles), etc... Cela sur 83 films de coproduction, il est vrai, pour lesquels on a investi 20 milliards de lires. Mais la proportion à l'intérieur d'un pays entre bons films et films tout court n'est guère différentes, au contraire, il me semble qu'il y a là un appel à la qualité. J'ai évité d'ajouter à cette liste le plus grand succès commercial du cinéma italien et du cinéma français, à savoir* Don Camillo, *en hommage à l'opinion de la majorité de mes illustres confrères. Mais je ne puis pousser cet hommage jusqu'à les suivre dans une position qui fait abstraction de toute réalité, qui honore les tabous et qui pêche d'injustice grave, ainsi que le prouvent amplement les titres que j'ai cités, car il est difficile d'admettre qu'ils « ne satisfont personne » et qu'ils « ne sont guère encourageants ». Il me semble que René Clair, Jean Renoir, H. G. Clouzot, Marcel Carné, Cl. Autant-Lara, Jean Grémillon, André Cayatte, Jean Delannoy, Yves Allégret, Jacques Becker, d'un côté, et de l'autre Alessandro Blasetti, Roberto Rossellini, Alberto Lattuada, Augusto Genina, Luigi Zampa, Fellini ou Antonioni, savent mieux que nous à quoi s'en tenir là-dessus.*

★

On a oublié aussi, dans l'opinion « fort sévère » exprimée contre le système actuel, que les accords de coproduction étaient à l'origine pour des films jumelés et que le « 50-50 » n'était que l'exception. C'est ici que je surprends mes

confrères hypnotisés par un tabou : est-il possible qu'ils n'aient pas songé à se demander pourquoi *on a glissé des films jumelés au film unique ? J'entends bien qu'on ne touche pas à une politique syndicale, mais quand elle se révèle néfaste je crois que l'intérêt même des travailleurs exige qu'on le dise. Par une déformation courante de notre temps, on en est venu à croire que les travailleurs sont faits pour les syndicats et non pas les syndicats pour les travailleurs: ce tabou n'a pas d'autre explication.*

Le film du couple jumelé à réaliser en France tardait donc à naître. Pourquoi ? Parce que les producteurs hésitaient à produire un film qui coûterait 100, *quand son frère à conditions égales n'avait coûté que* 50. *Les spécialistes discuteront en détails ces problèmes épineux qui vont de la productivité aux équipes minima, en passant par les avantages d'un outillage moderne. Ils discuteront encore sur les équipes minima au moment de la mise en service des prochaines caméras électroniques... Bornons-nous à signaler le fait. Ce n'est pas nous qui en avons inventé les conséquences. Les positions d'hostilité qu'on a pu prendre — faussées à la base pour avoir laissé gober la légende d'une aide extravagante de l'Etat au cinéma italien, tout en n'osant pas regarder en face la seule cause de l'abandon du « jumelage » — perdent vite, je ne dis pas leur mordant, mais leur sérieux.*

La seule position défendable et, à mon point de vue, justifiée au-delà de toute limite, met en cause les hybrides du cinéma, hybrides juridiquement en règle, mais véritables apatrides du cinéma. En effet, par une fiction légale, un film de coproduction franco-italienne, par exemple, ne peut être présenté en France que parlant français, même si le film est italien. C'est-à-dire qu'on impose le film doublé.

Là aussi, la position adoptée est partisane, dans le sens qu'on ne s'est jamais *demandé comment dans les films de Hollywood, depuis vingt-cinq ans, les acteurs suédois, mexicains, espagnols, français, allemands, italiens, voire anglais, parlaient tous un américain sans accent... Passons. On invoque même une réciprocité qui n'existe que dans l'esprit de mes confrères (et je suis le premier à le regretter)* ; car *lorsqu'on dit que « M. Vittorio de Sica, acteur, nous donne beaucoup de joie quand il s'exprime dans sa langue et les spectateurs italiens éprouvent le même plaisir à entendre M. Pierre Fresnay en français », on lance une idée sans contact avec la réalité. Hélas ! les spectateurs italiens — sauf* 300 *personnes — n'ont* jamais *entendu Pierre Fresnay, car le public italien ne voit les films que doublés, comme* 97 % *des spectateurs français,* 99,8 % *des spectateurs américains et pas mal de ciné-clubs de province. Toute réciprocité, comme base de discussion, est donc un leurre.*

C'est contre le principe du doublage qu'il faut s'élever, sans compromis et sans nuances. Mais il y a là un autre tabou : en donnant un brevet de goûts raffinés à l'élite des « versions originales », on se garde bien de critiquer la paresse et l'abrutissement des masses qui demeurent férocement contre *la v. o... C'est là que notre rôle devrait jouer et non pas dans des motions qui se démolissent elles-mêmes par une négligence presque ostentatrice des faits.*

Peut-on ignorer *les films que j'ai cités plus haut ? Peut-on être* plus... *royalistes que les metteurs en scène intéressés ? Peut-on honnêtement* ne pas toucher à un tabou *qui explique bien des choses ? Peut-on invoquer une réciprocité* sans *objet ? Peut-on se référer à des avantages que le moindre annuaire* dément ?

Quoi qu'il en soit, le seul point valable, et donc recevable, de toute la

polémique touche justement ce déshonorant procédé qui oblige un film français à devenir italien (mal dont les Italiens ne souffrent pas), mais qui exige une contre-partie redoutable : le film italien devenant « parlant français » par le mécanisme juridique des coproductions.

Il faut préciser qu'on n'attendait pas cette levée de mentons pour y songer. Et pour ces discussions on s'est servi d'autre chose que d'arguments sans base, voire plus ou moins sciemment contraires aux faits. J'ai sous les yeux une lettre datée du 20 janvier 1953, dont je cite la substance, mais non la source, personnelle et confidentielle. Tout le problème y est énoncé : « ... le nombre des spectateurs de version originale susceptibles de voir le film dans sa version authentique représente un pourcentage infime de la fréquentation possible des cinémas projetant les versions doublées et que, par contre, cette représentation en v. o. permettrait d'éviter l'effondrement du film aux yeux d'un public d'élite, et aux yeux de la critique. Le problème que vous soulevez dans votre lettre m'est familier. Il fut notamment évoqué à l'occasion de la présentation à Paris du film Onze heures sonnaient, *sur les Champs-Elysées. »*

Rappelons aussi, en passant, l'effondrement de Prima comunione, *excellent en version italienne, ridicule en version française* (S. M. M. Dupont) (1). *Les partenaires italiens n'ont pas eu à cœur de discuter la question n'étant pas touchés directement par l'inconvénient du film doublé; mais ils s'aperçoivent que la chute d'un film en France les touche indirectement. Je ne désespère pas de voir cela mis à l'ordre du jour d'une prochaine réunion franco-italienne. La solution est simple. Les accords de coproduction du* 19 *octobre* 1949 *ne sont pas tabou. La reconnaissance de ce droit à l'authenticité aura une importance décisive : pour la première fois, officiellement et internationalement, non pas avec des paroles, on reconnaîtra au cinéma le droit d'être considéré comme un art.*

★

Ces questions nous ramènent à une réalité : le cinéma italien va vers les 200 *films annuels, ce qui représenterait un danger grave s'il n'y avait que les ressources du marché intérieur.*

Jadis je n'avais pas voulu sortir du dilemne : c'est une puissante industrie qui permet un grand art, ou c'est le grand art qui engendre une puissante industrie ?

L'art, sans nul doute, car à l'époque de Rome ville ouverte *il n'y avait pas en Italie* un *seul équipement sonore en ordre de marche. Mais j'ajoute que jamais comme cette année il n'y a eu telle abondance d'œuvres de qualité. Sortons donc du dilemme et disons qu'une puissante industrie est indispensable pour entretenir un grand art.*

Lo Duca

P. S. — Le mot « sciemment » revient souvent dans ce papier, à propos des décisions votées par mes confrères. Sciemment, « *connaissance de ce qu'on fait* » *dit le Larousse. C'est exactement ce que je veux dire. J'ai fait savoir que les données dont disposaient les « rapporteurs » étaient fausses. On est passé outre, sciemment.*

---

(1) Je me rappelle la confession de Fabrizzi disant « je suis un *porc* » devenir dans la version française : « je suis un *monstre* » !

DE LA PIECE ET DU FILM AU... BALLET D'OPERA

(à propos de L'Opéra de Quat'Sous)

par Lotte H. Eisner.



L'Opéra de Quat'Sous de G. W. Pabst. (La scène du bordel dans la version allemande. On reconnaît Lotte Lenja, femme de Kurt Weill, dans le rôle de Jenny et qui tient ici la main de Mackie.)

Quelque temps avant l'avènement d'Hitler — en 1931, pour être précis — Berlin connut son plus retentissant procès cinématographico-littéraire. Pendant deux ou trois jours, du matin au soir, à l'« Amtsgericht », sombre édifice rébarbatif et froid, la crème des journalistes de l'époque n'en manqua pas une audience. Nous suivîmes avec passion ces débats où se jouait la liberté de l'art et sa lutte contre la commercialisation. Bert Brecht et Kurt Weill avaient assigné en justice le producteur Seymour Nebenzahl (que nous allions, hélas ! retrouver plus tard à Paris et qui est responsable aux U.S.A. d'un fort médiocre *remake* de M, sans Fritz Lang) pour détérioration du contenu idéologique et esthétique de leur œuvre violente et osée, la *Dreigroschenoper* (*L'Opéra de Quat'Sous*).

Est-ce à l'aube pointante du maccarthysme allemand que Brecht et Weill durent d'être déboutés ? Le juge berlinois — car « il y avait encore des juges à Berlin » — était de bonne foi, mais que pouvait-il comprendre à la portée sociale de la tragicomédie de Bert Brecht ? (1) Tous les intellectuels d'alors

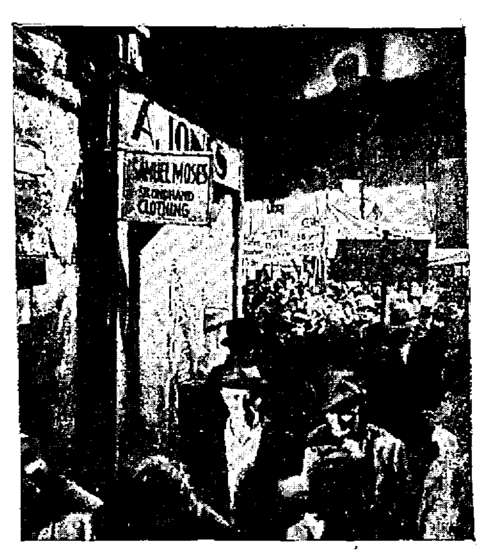
(1) Le jugement invoquait le fait qu'ayant vendu tous les droits cinématographiques, Brecht et Weill n'avaient plus aucun droit d'intervention.

étaient du côté de Brecht et Weill, non pas pour des raisons politiques, mais pour des considérations exclusivement artistiques. Pabst me le reprochait encore en 1946, lorsque je le rencontrai à Vienne : « Je sais bien, me disait-il, que vous avez toujours préféré la pièce... »

Et pourtant aujourd'hui, en revoyant le film — à travers lequel on aime à se resouvenir de ce que fût la pièce — il faut bien avouer qu'avec les années et surtout l'avalanche des films allemands exécrables depuis la fatidique année 1933, on se sent bien plus indulgent pour l'œuvre de Pabst, si discutée jadis.

D'ailleurs, tout est relatif en ce bas monde : comparé à l'ahurissant et piètre travestissement de la *Dreisgroschenoper* qu'a présenté récemment à Paris le théâtre de l'Empire, le film de Pabst prend figure de chef-d'œuvre. Qu'est-ce donc, maintenant, qui nous plait tellement dans le film ? C'est qu'il est le « film d'atmosphère » par excellence. Pour s'en persuader il n'y a qu'à le comparer avec *La Rue Sans Joie*, qui a beaucoup vieilli et où l'outrance des contrastes ombres-lumières nous paraît terriblement artificiel (en dépit des belles maquettes de l'excellent décorateur Otto Erdman) et nous fait mieux comprendre une certaine évolution stylistique chez Pabst.

Le Londres tout en « sfumato » de *Loulou*, créé par Andreï Andreiev, véritable magicien du décor, a servi d'esquisse préliminaire au Londres de *L'Opéra de Quat'Sous*, également imaginé par Andrejev. Pabst et lui ont su faire flotter partout un clair-obscur harmonieux et une brume, qui rendent à la fois fantastiques et réels les murs de briques des docks de la Tamise et des taudis de Soho. Il n'est pas jusqu'aux intérieurs qui en soient envahis : des nappes de poussière et de fumée montent lentement dans la demeure du roi des mendiants et s'accrochent aux parois nues où les mannequins de la misère prennent figures de taches ornementales. Elles planent à travers le hangar nuptial des docks, estompant doucement la splendeur de tables débordantes de fruits et d'argenteries rebondies où les bougies se reflètent tendrement, créant cette atmosphère de « nature morte » succulente que l'on retrouve dans *L'Auberge Rouge* de Jean Epstein. Heureux surtout est ce mélange de l'impressionisme renaissant avec tout l'acquit de l'expressionisme expirant (cela est déjà notable dans les scènes de revue de *Loulou*) et qui se manifeste pour notre plus grand plaisir dans les plans bigarrés et colorés du bordel au faux luxe victorien, avec son aspect de vase clos, sa peluche, ses lambrequins, sa statue de nègre du genre baroque et où l'hypocrisie bourgeoise semble être étouffée entre des coussins trop brodés et des rideaux trop opaques. Dans ce film en noir et blanc, les déshabillés provocants, avec corsets fin de siècle, gants clairs à nervures noires style Caligari et bottines à guêtres, rehaussent encore l'impression de multicolore.

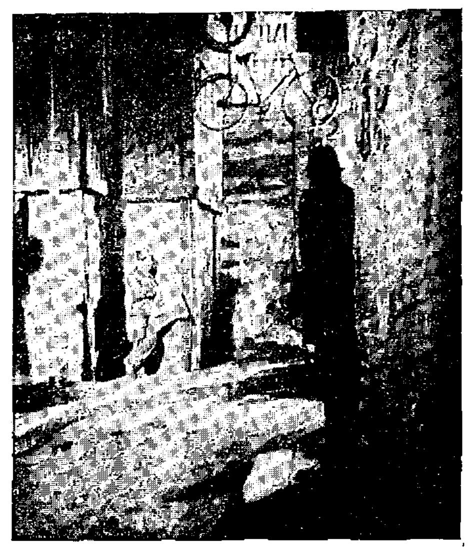


Le pittoresque cortège des misérables dans *L'Opéra de Quat'Sous* de G. W. Pabst. (Photo Casparius, Londres. Dépôt Arch. C. F.)

Car si la reine Victoria fut couronnée en 1837, Brecht, qui avait déjà transplanté le *Beggar's Opera* du XVIIIe dans une époque plus proche, avait également préféré pour sa mise en scène de Berlin les robes à baleines, les chapeaux emplumés et les habits raides à col empesés de la fin du règne victorien, parce qu'ils accentuaient l'aspect faussement petit-bourgeois des M'ssieurs-Dames du « milieu ».

Pabst et son excellent opérateur, Fritz Arno Wagner, ont usé avec goût et un plaisir évident d'angles de prises de vues raffinés : quand ils le peuvent, ils braquent leur caméra à travers une surface vitrée ou les lattes d'un escalier à claire-voie, procédés qui confèrent au film une impression de vie mouvementée, de flux et de reflux de

la foule et qui renforcent les modulations du clair-obscur et les valeurs éblouissantes d'une palette infiniment variée. Pourtant, le décor de l'authentique *Opéra de Quat'Sous,* tel qu'il fût présenté à Berlin, était plus original et plus frappant.



L'atmosphère d'une ruelle de Londres conçue par Andréiev pour *L'Opéra de Quat'Sous* de G. W. Pabst. (Photo Casparius, Londres, Dépôt Arch. C. F.)

Etait-ce ce contrepoint entre la bigarure du milieu et des costumes et les tendances cérébrales du décor mathématiquement calculé, procédant des conceptions de Stanislavski et de Taïroff, qui conférait à la pièce de Brecht ce relief et cette efficacité ? Projetés sur des sortes de paravents les décors de Caspar Neher, aux contours nets et précis, à la fois dépouillés et complexes n'avaient rien de commun avec ce que l'on appelait « la nouvelle objectivité », voie facile à laquelle aspiraient beaucoup des Allemands de l'époque. Des écriteaux, à la manière des sous-titres de cinéma donnaient l'accent de l'immédiat (1). Ces décors, sur lesquels on lisait parfois en matière de commentaire quelque maxime ironique et violente de Brecht, ne créaient aucunement une atmosphère troublante comme devaient le faire les maquettes d'Andreiv. Ils servaient plutôt à heurter le spectateur par une sorte d'uppercut, en le forçant à « participer » et à prendre parti. Bert (abréviation de Bertolt) Brecht lui-même, curieux personnage, intransigeant, au nom court, fait de syllabes dures qui frappent l'oreille, poète au visage et au corps anguleux, à l'esprit tout en arêtes vives, volontaire, souvent féroce, n'a jamais souhaité envelopper et bercer son public par une atmosphère séduisante quelle que fut son ambiguité. Sa dialectique était aussi acerbe que sa diction était aiguë ; sa façon vigoureuse de parler d'Augsbourgien gardait cette tension toujours à l'affût, adéquate à un langage imagé débordant de comparaisons drastiques, auxquelles la couleur locale servait de repoussoir.

Il faut insister sur l'ampleur plastique de la langue de Brecht, de ses expressions tranchantes comme de l'acier, formulées avec rigueur, car ce Prévert allemand s'entraînait opiniâtrement à modeler à l'infini la tournure de ses phrases, à les dépouiller jusqu'à une extrême sobriété, à en trouver les ressorts secrets, à faire rebondir un mot comme avec une catapulte, à lui donner tout son mordant et tout l'élan de sa propre signification. Il lisait et relisait sans se lasser les sentences martelées de la Bible de Luther, comme il ne cessait jamais de jauger l'effet épique, la teneur en sagesse quotidienne et terre à terre des proverbes populaires ; il notait soigneusement ce qui lui plaisait, afin de s'en servir à son gré à l'occasion et de le faire souverainement sien. Ce n'est pas un hasard non plus si Brecht a passé par le style expressioniste et s'en soit nourri et qu'il ait cet accent ardent et coloré qui fait penser aux phrases vives et aux courtes exclamations de Georg Büchner. Et sait-on qu'il aimait lire et relire « Le Grand et Petit Testament » de François Villon, qu'il l'appréciait et en copiait délibérément la verve verte que ne trahissait pas trop la traduction allemande dont il se servait ? (2)

---

(1) Les lettres de ces « sous-titres » verticaux étaient en noir sur fond blanc.

(2) Je conserve encore dans une de mes caisses de livres — bibliothèque à laquelle m'a réduit la crise du logement — la traduction en question que je lui avais prêtée et qu'il m'a rendue criblée de notes, « crime » que je lui avais reproché jadis et qui donnent aujourd'hui bien de l'intérêt à ce petit volume.

On comprendra maintenant que les chansons de Kurt Weill — dont Brecht en sifflant quelques notes avait inspiré le rythme savoureux (1) — étaient les pivots mêmes de la pièce s'entrelaçant aux répliques ciselées d'un dialogue toujours au qui-vive, tandis que les mêmes chansons ne font qu'agrémenter plaisamment le film de Pabst. Alanguies par l'atmosphère, rendues visuelles mais estompées, elles ont perdu beaucoup de leur relief premier. Toutefois, la version allemande du film a su garder quelque chose de la diction aiguë de Brecht, de son comportement sarcastique, et certains acteurs qui furent de la création de la pièce, tel Ernst Busch, extraordinaire interprète de la complainte populaire de Mackie Messer aux brillantes couleurs des images d'Epinal, telle Lotte Lenja, femme (et aujourd'hui veuve) de Kurt Weill, qui incarnait Jenny, telle Carola Neher (fusillée vers 1940), émouvante Polly, avaient appris de Brecht comment il fallait chanter. Si, dans la version française, seule Margo Lion nous bouleverse par sa présence (pourquoi le cinéma français a-t-il oublié cette étonnante diseuse qui aurait dû prendre la succession d'Yvette Guilbert ?), c'est qu'elle a vécu assez longtemps à Berlin. Compagne d'un jeune compositeur de talent mort prématurément, Marcellus Schiffer, elle avait appris à la « Kabarettbühne » de Nelson et de Friedrich Holländer (ce dernier est aujourd'hui à Hollywood) à chanter sur un rythme endiablé, de cette manière précise et coupante qu'ignorent les Allemands de maintenant.

Brecht, metteur en scène perspicace et tenace — le metteur en scène en titre, Erich Engel (2), a toujours su s'effacer devant l'intransigeance de l'auteur — avait même réussi le tour de force de transformer Harold Paulsen, acteur d'une aimable insignifiance, spécialisé dans la comédie légère, en un Mackie Messer aussi tranchant que la lame cachée dans sa fameuse canne de dandy 1880-1900. Si Pabst a presque réussi le même tour de force avec Préjean, il ne faut pas oublier que cet acteur, à l'origine assez grossier, avait déjà été formé par les films de René Clair. Mackie de la version allemande, Forster, plus mou, ne fait-il pas penser au Wohlbrück-Walbrook de *La Ronde* ?

★

En guise d'avertissement à *L'Opéra de Quat'Sous*, tel qu'il fut présenté au théâtre de l'Empire, on aurait pu mettre la formule consacrée : « Toute ressemblance avec l'histoire et les personnages de Bert Brecht est involontaire et due au seul hasard ! »

Rien, absolument rien ne demeure du texte original de Brecht ; rien même de ce que l'on trouvait encore dans l'honnête traduction française présentée jadis chez Baty. Dans ce pot-pourri effarant toutes les scènes sont inversées, dégradées, dénaturées, privées de leur signification. De surcroît on a « enjolivé » et « actualisé » ce cadavre, maquillé comme dans les *funeral saloons*, par des petites allusions de fort mauvais goût et qui se veulent spirituelles, telles, par exemple, celles au procès de Lord Montague. Quand le curé demande solennellement à Polly Peachum si elle accepte de prendre Mackie pour époux, elle répond par la chanson du gars « dont le col n'est pas propre, même le dimanche, et à qui l'on ne dit pas non » en faisant de l'œil au curé, avec qui — elle ne le prétend qu'à l'Empire — elle a perdu son innocence. Pourquoi ne pas introduire également quelque part l'épisode de Lucy Brown de *Beggar's Opera*, puisque le film de Laurence Olivier est encore présent dans les mémoires ? Et *Porgy and Bess*, joué sur cette même scène de l'Empire ? Il nous fournirait quelques gentils intermèdes de ballets. Et *Le Médium*, quelque « aria » moderne... bref, on procède comme ce cuisinier naïf qui se disait : « Le chocolat est bon, le poisson est bon, le fromage est bon. Ciel, que le fromage mêlé au chocolat et au poisson doit être bon ! »

---

(1) On comprendra que cette étroite collaboration fut très profitable à Weill, qui, sans Brecht, n'a jamais pu composer quelque chose de la valeur de *L'Opéra de Quat'Sous*. La composition musicale qu'il a tenté pour *You and Me* (*Casier Judiciaire*), sorte d'« Opéra de Quat'Sous » moderne de Fritz Lang, en est un exemple frappant.

(2) Erich Engel a tourné, après bien des films insignifiants, *L'Affaire Blum*, œuvre assez intéressante. Ernst Busch, issu d'une famille de musiciens célèbres, a tenu le rôle du jeune ouvrier dans *Kuhle Wampe*, film de Slatan Dudow et Brecht.

Et que penser de l'apport musical d'un compositeur aussi doué que Maurice Thiriet, dont nous avons toujours aimé l'œuvre sensible et vivante ? Sa grande classe est évidente, mais sa personnalité et ses dons musicaux ne correspondent guère à la légèreté mélodieuse de Kurt Weill, qui eut mieux convenu à Joseph Kosma. Quand la musique de Weill se dégage de l'ensemble, elle tranche sur une partition de style opéra bouffe et, quand Thiriet tente de subtiles variations, le côté « mélodie populaire » des chansons que Weill et Brecht voulaient proches des airs d'orgue de barbarie perd le charme simple et direct de son rythme.

Comme Thiriet, Georges Wakhévitch, ingénieux décorateur, n'est pas à sa place sur cette scène froide aux dimensions démesurées. Souvenons-nous de ses admirables maquettes fin de siècle pour *L'Aigle à deux têtes* de Cocteau et regrettons que le théâtre ait ravi au cinéma cet excellent décorateur. Il mérite d'autres tâches que d'illustrer un dialogue plat, insipide et ennuyeux, avec des images qui ont pourtant le charme des réclames 1830 de tabac ou d'*ale* des « pubs » anglais. Et quel dommage de gâcher aussi le talent d'une actrice de l'envergure de Françoise Rosay ! (1)

Passons l'éponge. Brecht est loin et Weill est mort (on dirait presque d'une phrase du « Chant des canons ») et cette morne affaire ne méritait pas un nouveau procès pour « falsification ». Toutefois, qu'attend-on pour inviter Bert Brecht à venir remonter lui-même sa *Dreigroschenoper* ?

LOTTE H. EISNER

(1) Qui me fait penser à la Wiegel, épouse de Bert Brecht et meilleure actrice de sa troupe, et qui aurait pu être une excellente *Mère Courage*.



Margo Lion, inoubliable Jenny de la version française de *L'Opéra de Quat'Sous* de G. W. Pabst.

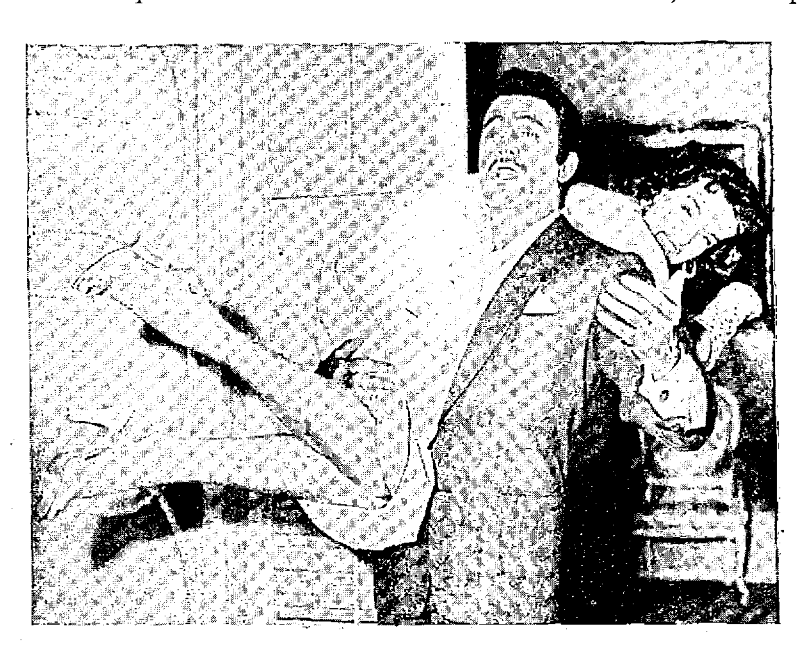
LETTRE DE NEW YORK

par Herman G. Weinberg.

New York, juin 1954.

Puisque le Cinémascope, la Vista Vision et le 3-D représentent l'ultime développement du cinéma américain, regardons un peu ce qui s'est « développé » de ce côté depuis ma dernière « Lettre » de février. D'abord nous avons eu *Nigh People* de Nunally Johnson (scénariste devenu réalisateur) avec Gregory Peck et Rita Gam, film sur l'occupation américaine à Berlin, pâle imitation de *The Lady Vanishes* d'Hitchcock, avec les habituelles interférences politiques (toutes anti-soviétiques bien entendu). Gregory Peck est assez bon dans le rôle d'un officier américain au cœur d'or sous un aspect bourru et Rita Gam, à la renverse, montre ses cuisses jusqu'à la racine, dans la scène consacrée de l'audace sexuelle Hollywoodienne. Mais Anita Bjork, qui fût inoubliable dans *Mademoiselle Julie*, est gâchée dans un rôle conventionnel d'espionne et l'attitude vis-à-vis des Allemands est « protectrice », comme cela est de coutume chaque fois qu'Hollywood tourne un film à l'étranger (celui-là a été entièrement tourné à Berlin). Quand on nous demande de croire qu'un père sacrifierait son fils pour un couple d'étranger pris dans les filets de la « barbarie soviétique », l'ensemble soudain se met à sonner faux et qu'il soit projeté sur un grand écran (et en couleurs — car pour de mystérieuses raisons le Cinémascope ne peut être qu'en couleurs) ne le rend en rien plus convaincant.

Voilà pour le Cinémascope. Ce qui est supposé être un progrès sur le Cinémascope, le nouveau procédé de la Paramount intitulé Vista Vision, avec ses propor-



Jane Russell et Gilbert Roland dans *The French Line*, amusante comédie dirigée par Lloyd Bacon mais qui est avant tout un film de Howard Hughes.



Jane Russell et Gilbert Roland dans *The French Line.*

tions 1,85/1, donne à l'image une plus grande hauteur, ce qui, me semble-t-il, est en sa faveur. Ces proportions se rapprochent plus de l'écran normal, quoiqu'il s'agisse bien d'un écran large d'une surface beaucoup plus grande que l'écran normal. On proclame que ce procédé élime le « grain » de l'image inhérent aux films aggrandis, rendant ainsi cette image beaucoup plus nette. A ce point de vue la différence avec le Cinémascope ne m'a pas paru très grande, cependant les caméras de la Vista Vision semblent capables d'obtenir la même netteté pour les arrières-plans et les premiers plans, donnant ainsi une profondeur de champ qui est, peut-être, unique. Comme pour le Cinémascope le son est « stéréophonique », avec trois haut-parleurs derrière l'écran, un à droite, un au centre, un à gauche. Voilà pour le côté technique. Du point de vue esthétique, cela n'est ni plus ni moins satisfaisant que le Cinémascope. Dans les deux cas, les écrans larges, quelles que soient leurs proportions, ne peuvent par eux-mêmes compenser le vide de l'inspiration et c'est toujours le même vieux problème qui demeure, celui du contenu des films. En attendant il est amusant d'entendre la façon méprisante dont les producteurs parlent du vieil écran « timbre-poste » qui est pourtant celui avec lequel ils ont tous fait leur fortune.

Hitchcock en 3-D.

Dial M for Murder et *The French Line* sont également caractéristiques de l'actuel développement du 3-D. Le premier, nouveau film d'Hitchcock, adaptation d'un succès théâtral de Londres et de New York, est une très britannique étude (j'ai failli écrire « brutale » qui eut aussi été correct... mais comment allez-vous traduire cela ?) (1) sur une tentative manquée de crime raisonné. Tout ce que je peux dire c'est que si c'est ainsi que travaillent les cerveaux anglais ils doivent être, comme Thomas Mann le suggéra un jour, plutôt « blets ». Le film ne gagne rien à avoir été tourné en trois dimensions et en couleurs et il semble bien que s'il a été fait ainsi c'est parce que l'écran large, le 3-D et la couleur représentent aujourd'hui le dernier cri et sont supposés donner aux films du style et de l'actualité. Quoique la pièce soit anglaise, le film est typiquement Hollywoodien, c'est-à-dire bien fait, soigné et plutôt ennuyeux, en dépit de ses macabres

attraits. Comparé aux anciens films anglais d'Hitchcock, comme l'éblouissant *Les Trente-neuf marches* et même *The Lady Vanishes, Dial M for Murder* manque à la fois d'esprit et de réussite cinématographique.

Cachez ce nombril...

The French Line, pas très spirituel non plus, est sauvé par le charme de Jane Russell qui *incarne une brûlante héritière du Texas, voguant vers la France* sur le *Liberté.* Cela aurait pu être très amusant si le scénario avait été plus drôle, dans le genre par exemple de *Raggles of Red Gap,* mais le dialogue est assez plat et le film semble avoir été fait par Howard Hughes uniquement pour exciter le désir des mâles par le sex appeal de Jane Russell et celui des femelles par le sex appeal de Gilbert Roland. Je ne vois rien de mal à cela mais pendant que passent les scènes destinées aux hommes, les femmes attendent les scènes qui leur sont destinées et réciproquement. Ceci dit vous avez certainement entendu parler des démêlés de ce film avec la censure, spécialement pour les quelques minutes où Miss Russell danse en chantant une chanson intitulée « Je cherche la bagarre » (« I'm Looking for Trouble »). Titre prémonitoire car *The French Line* a en effet provoqué une grosse bagarre. Un évêque a interdit à ses ouailles de voir le film sous peine de commettre un péché mortel. (La chanson parle d'une fille qui est folle des hommes et qui cherche « un amant qui me fera passer un bon moment »... véritable chanson de nymphomane) et la danse qui l'accompagne ressort directement de cette *forme d'art indigène américain* connu sous le nom de « burlesque » et de «striptease », où la danseuse communique des mouvements giratoires à son anatomie, principalement à la partie médiane, le bassin, ce qui est censé rappeler un des mouvements exprimant la satisfaction dans l'acte sexuel. Miss Russell est très photogénique en Technicolor et en relief, et pour faire un film érotique le 3-D est manifestement tout indiqué (*cf* : les photos « en relief » du magazine PARIS-HOLLYWOOD qu'il faut regarder avec des lunettes du même genre que celles qui sont nécessaires pour le 3-D). Quoique l'essentiel du « choc » vienne des longues jambes et des seins volumineux de Miss Russell, la pruderie américaine interdit tout de même que l'on montre son nombril dans la tenue *qu'elle a pour chanter* « je cherche la bagarre » et ce costume est subtilement dessiné pour montrer tout ce qui peut être montré et que la loi n'interdit pas. Donc vous ne pouvez pas montrer un nombril de femme dans un film américain. Vous le pouviez avant qu'Hollywood se soit donné son propre Code de production vers le milieu des années trente. Ce qui reste de ce Code dans *The French Line* m'échappe complètement. Ce film, comme beaucoup d'autres, est en con-



Jane Russell dans le passage de *The French Line* où elle chante « I'm looking for Trouble », passage qui lui valut les foudres de la censure. On remarquera comment le costume qui représente le maximum de l'audace légale dans le cinéma américain masque soigneusement le nombril qu'il est interdit de montrer.

tradiction tellement flagrante avec le dit code, que toute défense de cet archaïque document par les producteurs d'Hollywood (récemment ils ont ridiculement proclamé leur indignation à l'idée de le changer) est pure hypocrisie. La publicité des films est également une hypocrite réfutation du Code. Je ne fais aucune objection à *The French Line* sur le plan moral ni même sur la façon dont est faite sa publicité, je dis simplement : hypocrisie. Ce que l'on peut avancer de mieux au sujet de *The French Line* et *The Moon is Blue* c'est qu'ils ont hardiment provoqué le « Production Code », qui a bien besoin d'être provoquée. Ce que la Compagnie Générale Transatlantique peut penser de ce genre de publicité (en argot américain « French Line » est à double sens), est une autre question. Je ne pense pas que cela puisse les choquer. Quoique tout le dialogue soit pratiquement en argot et parfaitement incompréhensible pour les Français, je vous recommande tout de même ce film à cause des œillades assassines de Miss Russell très photogénique (je l'ai déjà dit) en relief coloré et pour deux numéros de danse et de chant, un au sujet des gloires du Texas, l'autre... eh ! bien cette fameuse danse lascive « je cherche la bagarre ».

En deux dimensions.

Du côté des films vieux jeu en deux dimensions, *Man With a Million*, film américain fait en Angleterre avec Gregory Peck d'après une histoire de Mark Twain, part d'une idée amusante et contient quelques passages drôles mais aussi beaucoup d'autres longs et ennuyeux; *Out of this World* est un documentaire en couleur filmé au Tibet, plutôt du genre amateur (combien supérieur était *La Croisière jaune !*) mais intéressant parce que cette région a rarement été photographiée; *Rob Roy* nouvelle romance historique de Walt Disney en couleur, celle-là tournée en Ecosse, ne prouve qu'une chose, c'est qu'il est aussi absurde de la part de Disney de faire des films avec « acteurs vivants », qu'il le serait de la part de Duvivier, par exemple, de vouloir faire des dessins animés; *Beat the Devil*, amusant pastiche de John Huston, donne l'impression d'avoir été fait par lui et quelques acteurs sensationnels (Gina Lollobrigida, Robert Morley, Jennifer Jones, Peter Lorre) pendant qu'ils étaient tous en vacances en Italie, « entre deux films »... enfin *It Should Happen to You*, que vous venez de voir à Paris, nouvelle comédie avec Judy Holliday qui était si bonne dans *Born Yesterday*, et qui est presque aussi bonne ici. Il ne me reste plus que *Le Sel de la Terre*, production indépendante de Paul Jarrico, Michael Wilson et Hebert Biberman, trois anciens scénaristes d'Hollywood, mis sur la liste noire pour avoir invoqué le Cinquième Amendement de la Constitution Américaine (droit pour un témoin de refuser de parler si ses réponses peuvent incliner à le faire inculper, droit basé sur la théorie que l'on ne peut obliger un témoin à témoigner contre lui-même). *Le Sel de la Terre* raconte une grève de mineurs américano-mexicains, récit basé sur un fait récent. Après de nombreuses tentatives pour empêcher le film d'être montré (de violents incidents furent même fomentés par des intérêts réactionnaires pour stopper son tournage), après qu'il eut été boycotté dans la plupart des salles américaines (même les projectionnistes avaient reçu de leur syndicat l'ordre de ne pas projeter le film, quoique paradoxalement celui-là exalte l'idéal le plus cher de tous les syndicats), après tout cela, une grève hautement publicitaire éclatait dans l'industrie du chapeau à Danbury (Connecticut) pour donner au *Sel de la Terre* une dernière touche de réalisme, d'actualité et d'urgence. Le film, bien entendu, a été qualifié de « propagande communiste », étiquette facile pour masquer l'ignorance que l'on a des problèmes traités ici... vraiment trop facile !

Voilà passée la revue — plutôt conséquente cette fois-ci — qui va de *The French Line* au *Sel de la Terre*. Le cinéma américain est très grand. Walt Whitman disait un jour au sujet de la contradiction : « Est-ce que je me contredis ? Oui ? Eh bien ! je me contredis. Je suis grand... je contiens toutes choses ». Le cinéma américain est à cette image : il contient de tout.

HERMAN G. WEINBERG

PETIT JOURNAL INTIME DU CINEMA

par Denis Marion.

23 avril.

Le 1er novembre 1928, Julien Green note dans son *Journal* : « Ma traductrice allemande vient me voir; elle voudrait proposer *Adrienne Mesurat* à un metteur en scène de cinéma. »

Vingt-six ans après, Marcel L'Herbier n'a encore réussi à imposer son adaptation qu'à la télévision.

24 avril.

Histoire de fous.

Mamzelle Nitouche est une opérette ravissante.

Marcel Achard a beaucoup d'esprit.

Yves Allégret est un grand metteur en scène.

Fernandel est notre meilleur comique.

Pier Angeli est mieux que jolie et a plus que du talent.

Moralité : n'allez à aucun prix voir le film.

26 avril.

Premier bilan du cinémascope selon Georges Sadoul dans *les Lettres françaises* : « L'insuccès paraît maintenant certain dans le monde des affaires. »

Variety a annoncé qu'après un an seulement d'exploitation, *la Tunique* avait rapporté plus de 20 millions de dollars comme recette au producteur — c'est-à-dire que le record inégalé de 26 millions de dollars pour *Autant en emporte le vent*, après 15 ans, risque fort d'être dépassé. Le même organe signale que, sur les dix films qui ont réalisé aux Etats-Unis les plus fortes recettes, huit sont projetés sur grand écran.

Le marxisme consiste à interpréter correctement les phénomènes économiques.

27 avril.

Giancarlo Vigorelli écrit dans *Cinema Nuovo* :

« Ce n'est pas un mot, encore moins une boutade. « *Je ne suis pas encore suffisamment fatigué, Giancarlo : toi, au moins, comprends-moi* ». Telle fut la réponse que me fit Rossellini, voici quelques années, alors que nous étions tous en place, prêts à tourner, et que la troupe attendait depuis des heures... C'est peut-être la clé la plus secrète de Rossellini. Il a besoin d'une lassitude extrême et ancienne pour se retrouver intact : son embrasement se fonde sur une totale consomption. »

28 avril.

Je revois avec ravissement au Cinéma d'Essai *les Charmes de l'existence*. Quand ce court métrage fut présenté à Knokke, un critique tint à féliciter Jean Grémillon :

— Je savais déjà, lui dit-il, que la peinture française du siècle dernier était admirable, mais je n'aurais pas cru qu'elle l'était à ce point !

Un autre critique se montra toutefois plus perspicace :

— M. Grémillon, écrivit-il, a cru se montrer spirituel en se moquant de la peinture de son propre pays. Qu'il apprenne qu'à l'étranger, au moins, on sait résister aux préjugés de la mode et rendre aux grands peintres de la IIIe République l'hommage qui leur est dû.

Quel dommage que Grémillon ne consacre pas un film à la peinture soviétique...

29 avril.

La princesse de *Vacances romaines* devait avoir des traits inconnus au public américain, pour la vraisemblance. Les « talent-scouts » du monde entier furent chargés de faire tourner un bout d'essai aux candidates. Parmi elles se trouvait une figurante de *Nous irons à Monte-Carlo* : Audrey Hepburn. Elle fut engagée d'Hollywood par William Wyler qui n'avait pas trouvé son interprétation particulièrement bonne. Mais il avait donné aux opérateurs l'instruction secrète de continuer à tourner après le rituel : « Coupez ! » Les réactions de la jeune actrice après la scène l'avaient convaincu qu'elle était capable de jouer le rôle.

30 avril.

François Truffaut a bien raison de préférer à *la Règle du jeu* le *Journal d'une femme de chambre*. Certes, le *Journal d'une femme de chambre* est un mauvais film; mais, à l'exception de l'admirable séquence de la partie de chasse, *la Règle du jeu* aussi. Après avoir créé le mythe de l'importance de cette bande (une des plus faibles de Jean Renoir et presque indigne de l'auteur du *Crime de M. Lange* et de *la Grande illusion*), *les Cahiers* peuvent bien donner le signal de la démystification..

3 mai.

Fréquentation hebdomadaire des cinémas en Grande-Bretagne :

26,8	millions en	1950
26,3	— —	1951
25,2	— —	1952

L'office des statistiques attribue cette chute pour les trois quarts à la télévision : pendant la même période, les récepteurs ont passé de 250.000 à 2 millions.

5 mai.

Attaque sur Malte est ce phénix : un film de guerre sans haine, où le seul représentant du camp ennemi qui apparaisse soit peint sous des couleurs aussi sympathiques que celles des protagonistes. Mais, comme disent les commerçants : « On ne veut plus des films de guerre ». La critique en a à peine parlé et le public n'est pas venu.

6 mai.

Information non signée que publie *Paris-presse :*

« Pour la seconde fois, les Japonais n'en reviennent pas. Déjà *Rashomon* avait eu peu de succès ici. Mais cette fois-ci on est encore plus surpris. *Les Portes de l'enfer* n'avait même pas tenu quelques semaines à travers tous les cinémas de Tokyo. Il n'est seulement jamais venu à personne l'idée de le classer parmi les dix premiers films. Les principaux reproches faits par les critiques japonais sont que c'est un film tiré en longueur, qui perd son intérêt surtout au cours de la seconde partie. Sa couleur est, en fait, presque toujours truquée. Tout ce qu'il peut se proposer de faire est d'impressionner les étrangers par la richesse de ses costumes qui cherchent à donner une idée du théâtre de *kabouki*. Le film, bourré d'exotisme, paraît n'avoir été fait que pour participer à des concours internationaux et apporter là-bas quelque chose de différent de ce que l'on y voit d'ordinaire. Le jury de Cannes, qui fut déjà si malmené lors de la distribution des prix, ne semble pas pouvoir se relever de cette mise au point japonaise. »

Passons sur la langue de cet échotier — charabia qui paraît traduit, et mal traduit, d'un autre idiome, qui n'est pas nécessairement le japonais — et retenons que pour lui, un bon film japonais est un film que les Japonais trouvent bon. Inutile de lui rappeler que les jurys des festivals ont fait découvrir les mérites de *Brève rencontre* aux Anglais, du *Voleur de bicyclettes* aux Italiens. de *O Cangaceiro* aux Brésiliens, de *Jeux interdits* aux Français. L'étranger joue parfois vraiment le rôle d'une postérité rapprochée. Sans compter que les critiques japonais peuvent avoir aussi peu de goût que leur confrère de *Paris-*




Pour copie conforme... A gauche : Marie Bell et Pierre-Richard Wilm dans *Le grand jeu* de Jacques Feyder (1934). A droite : Gina Lollobrigida dans le « remake » de Robert Siodmak (1954).

presse, c'est-à-dire beaucoup moins que les jurés de Cannes.

7 mai.

Je croyais avoir tout entendu en fait de commentaire. Celui de *Casse-cou,* un court métrage de la Warner, dépasse en bêtise agressive tout ce qu'on peut imaginer. Espérons que la Cinémathèque en conservera un exemplaire pour édifier les générations futures.

8 mai.

« M. Rebatet a été le meilleur critique cinématographique », écrit dans *Le Monde* M. Robert Coiplet. En tant que critique littéraire, celui-ci fait un joli pendant à François Vinneuil, du point de vue du parti-pris et du manque d'information.

9 mai.

Georges Sadoul a des ennuis avec la justice pour un article sur le film du corps expéditionnaire français en Corée. Un certain J. L. n'en aura aucun pour son compte rendu dans *Dimanche-matin* sur la première des ballets soviétiques, qui n'avait pas eu lieu. A tant faire que de parler des spectacles qu'on n'a pas vus, mieux vaut en dire du bien que du mal.

10 mai.

Pour le renouvellement partiel du bureau de l'Association française de la critique de cinéma et de télévision, sept candidatures étaient posées aux quatre places vacantes : trois femmes et quatre hommes. Plusieurs bulletins portaient les noms des femmes (dont aucune ne fut élue) biffés d'une croix unique.

Misogynie des critiques de cinéma ? des critiques ? des journalistes ? des hommes ?

Ou bien misogynie tout court ? Après tout, les femmes votaient.

11 mai.

D'un article de Jean Duvignaud sur *Le mythe Chaplin* (*Critique,* n° 84), je détache cette réflexion, que je trouve formulée pour la première fois et qui mériterait d'être vérifiée et approfondie :

« Nous croyions autrefois — et c'était le XIXe siècle — que le livre pouvait résumer le monde, que l'écriture couvrait l'univers... Mais il est arrivé à la

littérature ce qui est arrivé à la physique : elle s'est heurtée à la nature résistante de la vie moderne. Son langage s'est trouvé disloqué quand il a rencontré l'existence collective des « villes énormes » pour lesquelles Baudelaire, déjà, cherchait un art qui les servît. En tant qu'expression dramatique visuelle, le cinéma, plus encore que le théâtre, représente *contre* la littérature dans son ensemble qui domine la vie psychique des Occidentaux depuis bientôt mille ans, un retour aux origines, sinon aux éléments archaïques. »

12 mai.

La suprême injure.

Alan Ladd incarnera le rôle du général de Castries dans le film qu'Hollywood consacrera à Dien Bien Phu à moins que ce ne soit Charles Boyer. (*France-Soir*).

13 mai.

« *Le Grand Jeu* fut le meilleur film de Feyder, le seul peut-être de ce réalisateur (assez *démodé* aujourd'hui) à n'avoir point trop vieilli. L'histoire imaginée en 1934 était effectivement très *neuve* à cette époque... Si ce film est *démodé* aujourd'hui, c'est que ce style de film est *démodé*, lui aussi. Le romantisme de la Légion Etrangère reste lié à l'avant-guerre, etc. » (*Arts* : c'est moi qui souligne).

Ce compte rendu étant anonyme, il est permis de se demander si le rédacteur de la page de modes n'a pas remplacé au pied levé son collègue du cinéma.

15 mai.

Au cours d'un débat organisé par le Centre des intellectuels catholiques, le R.P. Menessier et l'abbé Aiffre ont récusé la validité de la consécration du champagne par *le Défroqué*. Seuls les non-croyants ne l'ont pas mise en doute. « Après tout, c'est peut-être le vrai Dieu », disait cet athée de Baudelaire en ramassant avec déférence une idole nègre tombée par terre.

16 mai.

« Une tentative aussi naïve que celle qui consisterait à braquer une lentille téléobjective sur le ciel pour y prendre un instantané de Dieu le Père » : tel est le jugement de *Time* sur *le Journal d'un curé de campagne* de Robert Bresson qui vient d'être présenté aux Etats-Unis. Le critique déclare que le film ne réussit pas à donner l'équivalent du roman.

Mais Jean Lacroix, titulaire de la rubrique de Philosophie au *Monde*, dans un feuilleton où il différencie le psychisme empirique et la vie intérieure et spirituelle, écrit :

« L'audace des expériences esthétiques (de romanciers tels que Bernanos et Graham Greene), c'est le mérite encore d'un Bresson de l'avoir portée dans l'art qui lui paraissait le plus contraire, le cinéma. La réussite étonnante du *Journal d'un curé de campagne* est de répondre parfaitement à l'œuvre de Bernanos, non par une servilité littérale, mais par une recréation qui élimine rigoureusement le psychologique aussi bien que le social pour tout centrer sur le drame spirituel... L'art de Bresson — art parfaitement conscient — est d'avoir fait le film non de l'introspection, mais de la réflexion. Ce caractère réflexe du film lui est assuré, entre autres moyens, par ce simple procédé qui consiste à faire entendre les paroles mêmes du *Journal* pendant l'action. »

17 mai.

Depuis les films de Gustav Machaty, je n'ai rien vu d'aussi érotique à l'écran que *Monika*, qui utilise d'ailleurs aussi adroitement qu'eux les deux mêmes facteurs : le silence et la lenteur. Un troisième est original : la laideur d'Harriett Anderson ou, plus exactement, ses vêtements sans aucune élégance, ses cheveux dépeignés, son absence de maquillage la font échapper aux standards, infiniment variés pourtant, adoptés par les vedettes pour se faire trouver belles. Donc nous ne croyons pas que son partenaire peut éprouver pour elle de l' « Hâmour ». Donc il ne ressent pour elle qu'un désir physique et les images ne laissent rien ignorer de sa vivacité. Et comme les spectateurs mâles s'identifient nécessairement à lui...

18 mai.

Tom Hopkinson, critique du *Daily Sketch*, après avoir envoyé son compte rendu de *Front page story* reçut un coup de téléphone du secrétaire de rédaction Herbert Gunn.

— Est-ce que je puis supprimer cinq lettres dans votre dernière phrase ?

— Lesquelles ?

— Vous dites : « Ce n'est pas un grand film. » Pourrait-on supprimer e, n, p, a et s ?

Hopkinson refusa. Sur quoi la phrase fut maintenue, mais Gunn y ajouta de son propre chef quelques phrases, entre autres pour dire que l'atmosphère était d'une remarquable authenticité : Mme Gunn avait été conseillère technique du film.

Hopkinson envoya une protestation qui ne fut pas publiée mais à laquelle Gunn répondit par une lettre d'excuses. Hopkinson saisit alors le Conseil de la Presse, qui groupe des journalistes et des éditeurs et qui rendit un avis approuvant « le principe qu'un journaliste dont le nom figure au bas d'un article a le droit d'exiger qu'aucune altération ne soit apportée à son texte sans son consentement. »

Le *Daily Sketch* publia cet avis.

19 mai.

Pierre Laroche travaille avec Luis Bunuel à l'adaptation du roman d'Emmanuel Roblès : *Cela s'appelle l'aurore.* Une scène où le héros se trouve seul dans une pièce leur donne du fil à retordre. Comment la meubler ?

— Il entend : « Miaou », suggère Bunuel. Il ouvre la porte. Entre un boxer avec un cigare dans la gueule auquel il reproche : « Je t'avais bien dit de ne pas tant fumer : tu es enroué. »

20 mai.

Le maire de la commune d'El Ancore (Oran) avait pris le 29 octobre 1951 un arrêté limitant à une séance le jeudi et à une séance tous les deux dimanches le nombre des représentations données par le cinéma sur son territoire. Il invoquait :

1) les perturbations causées dans les études et la fréquentation scolaire;

2) le caractère bruyant des rassemblements au moment des représentations;

3) le « genre d'éducation néfaste » que constituait le cinéma.

Le Conseil d'Etat vient de décider que cet arrêté du maire était entaché d'excès de pouvoir et l'a annulé.

L'arrêt se fonde toutefois sur le principe de la liberté du commerce.

29 mai.

« *Tant qu'il y aura des hommes — From here to eternity* : je ne comprends le titre ni en anglais ni en français », écrit Jean-Jacques Gautier dans *Réalités.*

C'est toujours un plaisir d'enseigner la jeunesse avide de s'instruire.

Tant qu'il y aura des hommes... sous-entendu : il y aura des soldats de métier, des adjudants Flick et des colonels Ramollot.

From here to eternity : littéralement, d'ici à l'éternité, c'est-à-dire pendant notre vie terrestre, ou pour choisir une expression dans le style de l'anglais : *Dans cette vallée de larmes.*

31 mai.

Mort d'Andrée Clément.

Le médecin légiste l'attribuera sans doute à la tuberculose. Ceux qui ont connu cette femme intelligente et cette comédienne pleine de talent savent qu'elle est morte de n'avoir pas trouvé pendant des années un engagement à la scène ou à l'écran en dépit des dons qu'elle avait manifestés et du succès qu'elle avait remporté aussi bien dans *Don Juan* et *Ardèle* que dans *La fille du diable, La Symphonie pastorale* et *Dieu a besoin des hommes.*

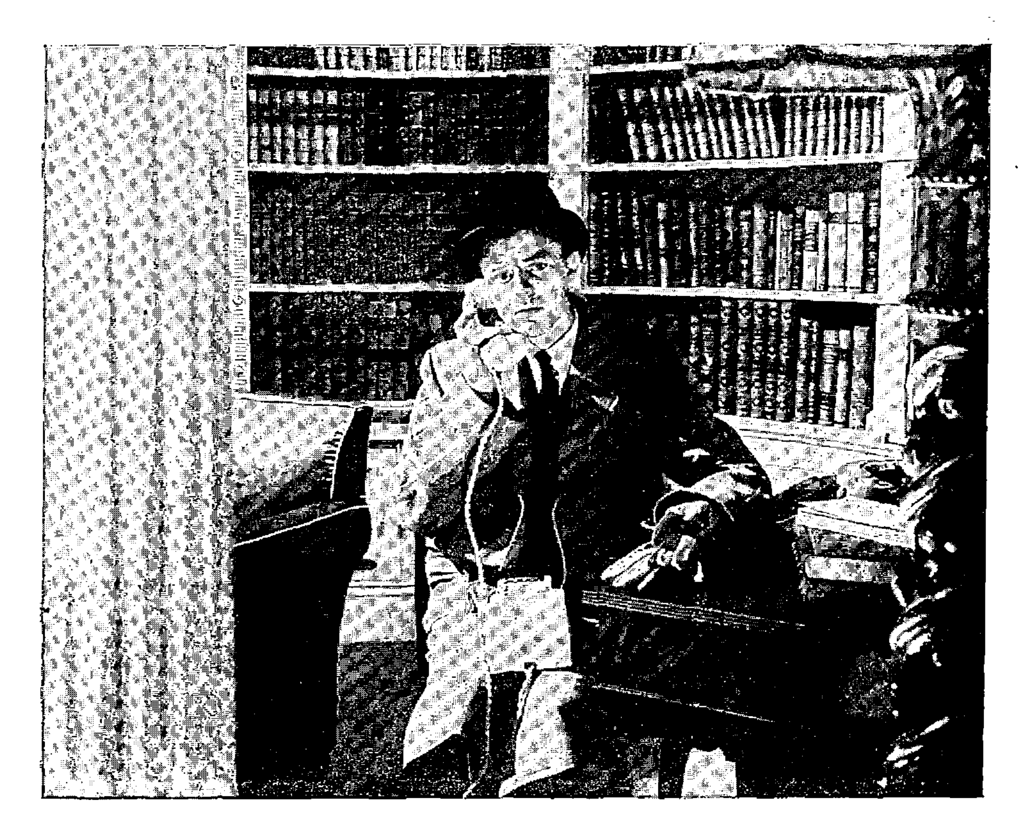
1er juin.

Présentation privée de *Robinson Crusoé* que Luis Bunuel tourna en 1952 et qui vient de sortir aux Etats-Unis.

N'attendons pas l'exclusivité pour crier bien fort qu'il s'agit de son meilleur film depuis *Los Olvidados* et qu'il y a retrouvé ce ton unique de simplicité et de grandeur qui fait la jeunesse éternelle du roman de Daniel Defoe. Ce qui n'empêchera pas les esprits peu subtils de ne voir dans l'un comme dans l'autre qu'une histoire pour enfants.

DENIS MARION

LES FILMS



Gérard Philipe dans *Monsieur Ripois* de René Clément.

LES PLAISIRS DE L'ARTILLERIE

MONSIEUR RIPOIS, film anglais de RENÉ CLÉMENT. *Scénario :* René Clément et Hugh Mills d'après le roman de Louis Hémon : « Monsieur Ripois et La Némésis ». *Dialogues :* Raymond Queneau et Hugh Mills. *Images :* Oswald Morris. *Musique :* Roman Vlad. *Interprétation :* Gérard Philipe, Valerie Hobson, Joan Greenwood, Margaret Johnson, Natasha Parry et Germaine Montero. *Production :* Paul Graetz, 1954.

Un curieux phénomène a suivi la sortie à Paris de *Monsieur Ripois* : on trouve au moins une référence à Laclos par compte rendu paru dans les quotidiens. Or, si Laclos commence bien, depuis quelques décades à sortir du petit cercle des amateurs, il n'est encore, dans aucun manuel de littérature classique, et on ne saurait dire qu'il soit déjà un grand auteur populaire; il a donc fallu des motifs sérieux pour que des journalistes, tenus par définition à se mettre à la portée de leur public, à « raconter l'histoire », à simplifier leur jugement, se risquent à citer un nom qui ne pouvait qu'irriter le lecteur moyen

d'un quotidien à fort tirage, ou qu'il ignore le nom de Laclos, ou qu'il soit prévenu contre lui.

Et, en effet, sortant de la projection, on pense irrésistiblement aux Liaisons, beaucoup plus qu'à l'un des Don Juan, au Lovelace de Richardson, ou même à Dolmancé. Que se passe-t-il donc ?

Le roman de Louis Hémon, qui n'est pas sans qualité, se dilue beaucoup trop pour mon goût dans la douceâtre convention de ce qu'on appelle « l'humain » dans les séminaires : Ripois-Hémon est un veule petit salaud, mais il souffre, mais il a du cœur; on voit tout de suite où faire passer les oreilles de Graham Greene. Il reste dans le roman une beauté certaine, assez molle et décevante — mais où rien, il faut le dire, ne ressemble aux muscles des Liaisons.

Le film de René Clément, qui est, pour mon goût encore, de loin son œuvre la plus achevée, la plus formellement parfaite, est bien un avatar de Don Juan. Mais ce Ripois n'a ni l'intelligence, ni l'audace, ni la classe de Valmont, s'il en a bien, vaguement, la lucidité.

Ni dans le roman, ni dans le film, ni dans leurs mécanismes propres, leurs intrigues, ou leurs personnages, on ne trouve quoi que ce soit qui puisse être ramené à Laclos... sauf un certain ton, une certaine attitude devant la vie sentimentale et sexuelle d'une société donnée — et ce sont les clés évidentes de cette comparaison généralisée. Ce ton, cette attitude, absolument inhabituels dans le cinéma français, sont assez proches du détachement de ce qu'on nomme « l'humour anglais » (mais à propos, disait Chalais, qu'est-ce donc que l'humour ligure ?) et qui est l'équivalent, pour le cinéma, du « regard froid du vrai libertin ».

Ainsi arrive-t-on au cœur de la question. *Monsieur Ripois* est-il le portrait du libertin contemporain ?

Vailland écrit : « Le libertinage, jeu de société dramatique, pratiqué dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, mime théâtralement le défi que l'héroïque libertin des XVIe et XVIIe siècles portait à Dieu, au trône, et à l'autel... Le libertin des temps héroïques s'affirmait et se prouvait libre à l'égard de Dieu et des autorités... Le libertin de société s'affirme et se prouve libre à l'égard de l'amour, qui est la grande affaire de la société de son temps... »

Je crois que le Ripois de René Clément est assez visiblement le portrait sans retouches du libertin contemporain, et par là, que le film prend tout son sens. Ripois, encore une fois n'est ni Valmont, ni même « un Valmont »; il est au héros de Laclos ce que la rouille est à l'acier.

⁂

Le film se présente comme une suite d'aventures, d'exercices, du héros principal. Conformément à la règle du jeu, Ripois n'aime que la conquête; il ne possède pas. En ceci se différencie-t-il puissamment des grands dogues de la Renaissance, à la Borgia, ou des athlètes de Sade, dont la volonté de puissance est tout, la stratégie, rien. Le choix de Philipe pour le rôle se justifie ainsi parfaitement; Ripois n'a pas, comme César Borgia sortant d'une orgie monumentale, le besoin physique de violer en supplément le suisse qui était de garde à la porte. Ripois n'aime que la manœuvre.

Ces exercices, considérés comme les exemples du manuel de l'artilleur en campagne, épuisent toutes les éventualités tactiques; on ne sert pas des cartes au 1/80.000^e mais d'une version moderne de la carte du Tendre. Conquête sur Petits-Soins, méthode classique, avec Margaret Johnson; — séduction par la salacité française, avec la voisine de palier; — par la comédie sociale, avec Joan Greenwood; — par l'attendrissement, avec Montero; — par le cynisme, avec Valerie Hobson; — par la sincérité enfin, avec Natacha Parry.

L'agencement de cette suite d'épisodes est d'une extrême habileté. Les passages du présent à tous les stades du passé, facilités bien sûr, par un récit, sont d'une liberté et d'une brutalité qui les apparente plus à la technique du roman qu'à celle du scénario classique. Aucune « scène de liaison » surajoutée, aucune précaution dérisoire. On va et on vient du passé au présent comme on ne l'a encore jamais vu au cinéma, sauf, peut-être, timidement, dans *Il pleut toujours le dimanche* de Robert Hamer. La scène du « Manchester Pudding » est à cet égard, la plus révélatrice.

Sur le plan du scénario lui-même le déséquilibre des exemples choisis est le seul vrai reproche que l'on est en droit de faire à la mécanique. L'exemple Catherine est à mon sens, beaucoup

trop sacrifié, et celui de la putain, tellement conventionnel dans son principe, mais sauvé par l'admirable Montero, sans doute trop développé. Encore ne s'en rend-on réellement compte qu'après plusieurs visions.

Deux éléments, en effet, s'interposent complètement entre le plaisir qu'on prend au film, et la possibilité d'analyse qui vous reste.

Le premier est le dialogue exceptionnel de Raymond Queneau. Je n'ai pas vu la version anglaise, et je ne peux pas dire si l'impression demeure. Mais dans la version française l'oreille est tellement sollicitée, ravie, par la richesse de ce qui se dit, qu'il reste bien peu de possibilités d'attention pour surveiller la mécanique. Le cynisme, l'humour, l'acidité qu'on ne trouve pratiquement plus dans la pâte molle des dialogues utilitaires ordinairement employés, montrent bien ce que le cinéma a perdu en n'utilisant pas davantage les dons verbaux de Queneau. La scène de la leçon de Français, les articulations du commentaire, le « Fais-toi bonne sœur » enfin qu'on ose à peine citer dans une revue comme celle-ci encombrée du cliquetis des chapelets, et où il risque de provoquer cinquante pages sur le goût du blasphème considéré comme une inquiétude cachée, superposée à une basse flatterie à double entente, sont les premières belles scènes purement verbales qu'on entend depuis les grands Prévert.

Le second est la rare maîtrise de la réalisation. La technique éblouissante utilisée dans Ripois accuse encore la tendance à l'efficacité, à l'économie qui était visible dans *Jeux Interdits*. Une apparence beaucoup plus brillante, une virtuosité beaucoup plus visible ne peuvent dissimuler ce que le métier de Clément a de particulier : sa ressemblance avec l'escrime, où tous les coups doivent porter, ou se combiner pour aboutir à un coup qui portera. Sécheresse, intellectualisme sont les moindres des qualifications que donnent à cette méthode ceux qui ne l'aiment pas. Je crois trop, de toute façon, que le cinéma est un art intellectuel, un art de la preuve, de la démonstration, pour ne pas tenir précisément Clément pour l'un de ceux qui font le plus pour cet art. Et pour ce qui est de la sécheresse, ou de la froideur, je pense qu'on induit d'une confusion pure et simple avec la rigueur.

Le meurtre du poste de radio, qui est, si on veut, un morceau de pure virtuosité technique, dans les moyens employés, en dit long sur cette éventuelle absence de sensibilité. De même la quête de Ripois, seul dans Londres, à la recherche d'une proie, qui provoque une émotion si intense, par les moyens qui paraissent aux antipodes de l'émotivité.

A tout ceci s'ajoute une bande sonore dont la richesse en utilisation dramatique des bruits est sans précédent. Le téléphone, accessoire indispensable de la vie amoureuse de notre temps, la table roulante, les bruits de la rue, des objets, sont mis en scène à l'aide de quelques seuls artifices sonores. On croit avoir été sourd pendant des années, et être brutalement guéri. Enfin, la musique, traitée comme une matière brute, comme un autre bruit parmi d'autres, ravira les amateurs de la musique concrète.

Le paradoxe le plus étonnant du film est, pour terminer, son unité de style. On risque de se perdre à définir le style. *Monsieur Ripois* paraît à première vue, le film qui courrait le plus de risques d'être hétéroclite, invertébré. Les scènes dites réalistes, tournées dans les rues de Londres, s'y mêlent aux scènes les plus fabriquées, les plus interprétées, voire les plus abstraites, comme celles qui se passent dans un corridor gigantesque qui ressemble à une épure. La multitude des procédés employés se fond mystérieusement dans une unité insoupçonnée, insoupçonnable. Au delà de chacun des exercices de style, différents et contradictoires, pour chaque exemple, existait une intelligence très consciente qui les surmontait tous : ici, tirer avec le 75, ici avec le mortier de 120, etc. Et c'est ainsi que, encore, on revient au général de l'artillerie de la République, Choderlos de Laclos.

Inhumain, trop humain, apologie du maquereau bourgeois, peinture du libertin moderne, — il faut bien essayer de savoir qui est ce Ripois.

Clément l'a dépeint avec une férocité joyeuse. Tout, y compris ce que le personnage romantique de Gérard Philipe apportait de « visions sur l'âme », concourt à nous le faire violemment haïr. Mais cette férocité est impassible, a-morale. Ripois est inévitablement tel qu'on nous le montre. On ne lui cherche ni excuses, ni prétextes — mais à aucun moment on ne nous invite à le condamner au nom de notre morale,

puisqu'il en est un pur produit. *Monsieur Ripois* est la dégradation du libertinage dans notre monde.

La séduction de Margaret Johnson, chef de bureau de Ripois nous fournit un ébauche de solution. C'est Valmont, plus Rastignac. Eh ! direz-vous, c'est de Julien Sorel que vous parlez alors. Mais Julien vit à une époque qui a bonne conscience. La réussite est un mot qui a un sens pour lui. Ripois vit dans un monde où la réussite qu'il poursuit de toutes ses forces (c'était donc là tout ce que moi, Ripois, j'avais pu trouver dans une ville comme Londres...) lui échappe sans cessé, parce que ce monde, sans qu'il le sache bien sûr, n'a plus d'avenir, en tout cas sous cette forme.

Les deux grands films de l'année, le *Grisbi* et *Monsieur Ripois* se ramènent ainsi à la même source. La légèreté et la fragilité du *Grisbi* dissimulent une grande amertume. La Cadillac blanche, la dame du monde, et le petit bistro sont une fin postiche. Le sujet profond reste sans doute l'échec, l'absurdité des entreprises de ce type. La férocité et l'allégresse de *Ripois* montrent ouvertement la même amertume, et jettent la même douche glacée sur les entreprises amoureuses et stratégiques de la bourgeoisie pourrissante.

Ce n'est pas par hasard que les deux films recherchent si clairement la perfection, manifestent à un degré différent, mais de nature semblable, le goût du style. Il y a peut-être là, pour employer l'affreux jargon qui est de règle, une chance, une voie nouvelles pour le cinéma français : nous assistons peut-être à la naissance d'un *néo-formalisme* français, qui serait un cinéma de l'intelligence, de l'amertume, et de la violence contenue; il est significatif que d'*Antoine et Antoinette* au *Grisbi*, de la *Bataille du Rail* à *Monsieur Ripois*, se dessinent, bien que situées à des niveaux différents, deux évolutions parallèles.

Ainsi l'arrivisme sentimental de Ripois est-il clair. Ce n'est pas un trugueur, — ou, symétriquement, pas davantage un Don Juan romantique angoissé, écorché, cherchant à se prouver sa puissance dans une série de conquêtes sans cesse renouvelées. Ainsi s'expliquent la bêtise profonde de Ripois, dont l'intelligence intellectuelle est le contraire de la maîtrise de Valmont. Ripois est à la dérive parce que le monde dont il est issu est à la dérive. Il se bat avec ses armes, dérisoires, dans une lutte pour la vie condamnée d'avance. Il est au carrefour de l'arrivisme social et de l'érotisme, dans une société où l'un est ridicule, et l'autre, tabou pour un certain temps encore.

Au fait, le seul reproche qu'on peut faire au film, dans cette perspective, n'est-il pas le plus étrange : il eut fallu une *Madame Ripois*, où l'on aurait vu les barreaux de l'échelle sociale grimpés par une Merteuil ou une Juliette, — car si notre société tolère ou encourage le libertinage masculin, elle en est encore au Moyen Age, en ce qui concerne le libertinage féminin.

Pierre Kast

LE SAC DE COUCHAGE

SOMMAREN MED MONIKA (MONIKA ET LE DESIR), film suédois d'Ingmar Bergman. *Scénario* : P. A. Fogelström d'après le roman de P. A. Fogelström. *Images* : Gunnar Fisher. *Décors* : P. A. Lundgren. *Musique* : Erik Nordgren. *Interprétation* : Harriet Anderson, Lars Ekborg, Dagmar Ebbesen, Ake Fridell. *Production* : Swensk Filmindustri, 1953.

Dans les quartiers pauvres de Stockholm Monika vit comme dans les films néo-réalistes italiens : famille nombreuse, meute piaillante de chouchas dans le local unique grand comme une plate-forme d'autobus, papa ivrogne mais pas méchant, maman bien brave mais plutôt sale et pas du tout choquée par l'ébriété du dit papa; et la petite travaille dans une poissonnerie dont les employés ne songent qu'à lui pincer la fesse ou le nichon. Et moi qui croyais que la Suède vivait dans le paradis de l'hygiène et du progrès social ! Comme l'on peut se tromper. On m'avait même dit que les Suédois étaient tellement heureux qu'ils se suicidaient parce qu'ils n'avaient plus rien à désirer, d'où les statistiques indiquant qu'ils étaient les champions du suicide, indice manifeste de la nation comblée, marchant gaiement vers la félicité totale.

Revenons à Monika. Pas jolie, jolie, mais pas moche non plus; assez bien roulée autant que sa vêture genre sac de pommes de terre puisse en laisser ju-

ger; plutôt mal lavée (dame dans ce taudis !), fumant comme un troupier, la voix légèrement éraillée et avec ça attirant le mâle à une verste de distance. Des idées de fuite au grand air trottinent dans sa petite tête de suédoise brune qui a entendu parler d'une race blonde courant dans le soleil. Elle va se choisir un partenaire : Harry. Il travaille dans la porcelaine, c'est-à-dire qu'il transporte des assiettes à vélo. Il a son âge (dix-huit ans), un peu moins de crasse et, d'après l'appartement paternel, une situation sociale un peu plus relevée. Comme tous les jeunes gens de tous les films suédois il est affreux, boutonneux, l'air gourmé, avec un visage applati et stupide peu digne de ses ancêtres vickings aux tresses de chanvre, aux gondoles insumersibles et aux épées musicales. Le papa d'Harry est malade, mais il a un joli petit canot à moteur ancré dans le port. Comme il est malade il ne s'en sert pas; nos deux tourtereaux donc après y avoir passé une nuit dans un sac de couchage dans lequel, je ne suis pas arrivé à comprendre s'ils avaient fait quelque chose et, si oui, quoi ? — mettent le moteur en route et fuient la civilisation pour quelques rivages passablement proches mais suffisamment sauvages. Fin du premier épisode.

Deuxième épisode. La vie au grand air. Plus question de se laver du tout. Sur les joues du vicking le poil pousse, pousse, blondasse et finit par regarder le sol. Monika étant partie en costume de ville abandonne le port de la jupe c'est-à-dire que pendant presque tout l'épisode elle va se promener en culotte — une de ces culottes petit bateau à mailles qui plaisent tant aux deux érotomanes parisiens bien connus Robert Lachenay et François de Montferrand — dite culotte qui va au fil des bobines prendre un aspect de plus en plus néo-réaliste qui lui mériterait une place parmi les reliques du cinéma au Centre Expérimental de Rome ou à la prochaine exposition de l'avenue de Messine. Bref nous sommes en pleine tranche de vie et du même coup dans la féerie car : 1°) nous ne saurons jamais combien de temps dure exactement cette partie de campagne. Une semaine ? Un mois ? 2°) On ne nous indiquera jamais que les parents à Stockholm se soient inquiétés de quelque chose. Même s'il ne s'agit que d'une semaine, des mineurs, cela se fait rechercher... encore qu'en Suède



Harriet Anderson et Lars Ekborg dans *Monika et le désir* d'Ingmar Bergman.

on est tellement heureux que l'on ne se met peut-être pas martel en tête pour si peu; 3°) bien que le couple n'ait pas un sou, il y aura toujours de l'essence pour faire marcher le canot... etc. Passons. Sur cela et d'autres bizarreries : Harry se battant comme un chien avec un rival tombé d'on ne sait où et qui a mis le feu au canot lequel fume longuement sans s'enflammer, Monika comme une chienne mordant à pleines dents dans un quartier de viande crue dérobé chez des « bourgeois » habitant par hasard sur cette lande déserte. Monika a couru nue, sur la lande (son rêve !). Harry a regardé et cela lui a donne des idées. Et voilà qu'il y a du moutard dans l'air; il faut rentrer à Stockholm. D'ailleurs le torchon commence à brûler entre nos deux Robinsons... ou plutôt les torchons. Fin du deuxième épisode.

Troisième épisode : *amant alterna camenæ*. Monika n'est pas faite pour la vie de famille. Harry, idiot, avait cru à un grand amour, elle ne songeait qu'à carper le diem et entend continuer. Les cris d'enfants l'énervent : elle n'aimait le néo-réalisme qu'en plein air. Un jour Harry trouvera le nid vide et restera avec l'enfant sur les bras. Mais *dulces moriens reminiscitur Argos*, ce qui nous vaut de revoir en entier la scène estivale qui nous avait été montrée incomplète : Monika se déshabille tranquillement devant lui et, nue, court vers la mer.

Côté mise en scène : le premier et le troisième épisodes sont mauvais, les souvenirs de l'expressionisme allemand et les rappels du verisme italien s'y mélangent sans bonheur. Le deuxième est meilleur. C'est en général celui-là — été de la Saint-Jean, gambades dans la nature — qu'Ingmar Bergman réussit. Dans *Sommarleck*, encore inédit en France quoique antérieur à *Monika*, le dit épisode était remarquable, en grande partie grâce à Maj-Britt Nilson, une des meilleures comédiennes européennes. Harriett Anderson qui joue Monika est brune aussi, mais beaucoup moins fine et moins talentueuse; pas indifférente cependant et ce portrait de Monika par elle et Bergman est attachant indépendamment des faiblesses du récit. Ce personnage irritant et savoureux eut mérité un contexte romanesque de meilleure qualité.

Reste la question de l'érotisme. Denis Marion dit dans le présent numéro (page 45) que l'on n'a rien vu d'aussi érotique depuis Machaty. Robert Lachenay m'assure qu'il n'y a rien de moins érotique, que le vrai érotisme est « progression et surprise », que c'est deux millimètres de peau entrevus entre l'attache du soutien-gorge et la bretelle de la combinaison par l'entrebaillement d'une blouse de percale. En somme c'est *Extase* contre le mollet de nos grand' mères. Le juste milieu serait Heddy Lamarr courant nue, mais en bottines dans les roseaux hongrois. Harriett Anderson n'est rien de tout cela. Elle me paraît pourtant érotique : étant fort *ordinaire* elle semble *proche*, proche donc possible; par ailleurs prometteuse; prometteuse et possible mais insaisissable. A portée de main cette chute de reins mais sans cesse reculante. Disons si vous voulez qu'il s'agit d'un érotisme Sysiphéen.

JACQUES DONIOL-VALCROZE

LES MARTIENS ONT DÉBARQUÉ

THE WILD ONE (L'EQUIPEE SAUVAGE), film américain de LAZLO BENEDEK. *Scénario* : John Paxton. *Images* : Hal Mohr. *Interprétation* : Marlon Brando, Mary Murphy. *Production* : Stanley Kramer pour Columbia.

Le cinéma ne se laisse pas facilement enfermer dans les lacets de la méthode Faguet-Lanson : les notions de tendances, écoles, influences, filiations, etc..., perdent pratiquement tout sens quand on veut les appliquer à un film. *The Wild One*, de Lazlo Benedek est particulièrement rebelle à toute classification. Une certaine dose de mauvaise foi permettait de se débarrasser de *La Mort du Commis Voyageur* simplement en se bouchant le nez et en prononçant le mot Zola. Je crois que le propos de *The Wild One* est de montrer aussi une réalité absolument intolérable, mais Benedek s'y est pris cette fois d'une telle manière qu'il n'est plus possible de refuser le film en parlant de ce vieux naturalisme...

The Wild One n'est pas un film qui cherche à démontrer ; mais il ne cherche pas non plus à « plaire » ; pas à convaincre ; mais pas non plus à émouvoir ; pas à décrire ; mais pas

non plus à moquer ; pas de thèse ; pas de confession; pas de message. Le sujet même du film semble être la volonté de créer un puissant et intolérable malaise physique et moral chez le spectateur. Je ne crois pas avoir vu de film plus déconcertant, plus gênant, plus inconfortable; on en sort littéralement tué, sans avoir eu le temps de reprendre sa respiration, le sens de la sympathie et le goût de l'indulgence hors d'état de fonctionner pour un long moment.

Une petite ville américaine, et les *étrangers ;* et rien d'autre. Un club de jeunes centaures motocyclistes dont on ne sait rien, qu'un hasard fait s'arrêter dans un endroit qu'ils *traversent* d'habitude. Ils pourraient aussi bien être Martiens ; la langue qu'ils parlent est bien la même, le vocabulaire, ou plutôt l'absence de vocabulaire, aussi ; pourtant ils sortent d'un autre monde, qui n'est que celui de leur génération, — un monde où la loi de la ville n'a pas cours. Un simple artifice de récit, et on s'aperçoit avec stupeur qu'il n'y a aucune communication possible entre la petite ville et ceux qui tacitement ne reconnaissent aucune de ses *valeurs*. Fascinés, stupéfaits, vaguement terrorisés, les habitants du pays regardent les jeunes motocyclistes comme nous regarderions des Martiens, non *euclidiens*, non aristotéliciens et non cartésiens sortir de soucoupes volantes qui fonctionneraient tout de même.

Puis la ville se reprend, et veut éliminer le corps étranger dont on nous a montré à loisir la brutalité, la force et la puissance. Et c'est là qu'intervient l'habileté diabolique du scénario. Les J3 tragiques de la motocyclette nous ont gênés, puis terrorisés, avec les habitants. Mais les habitants, derrière leurs façades morales, policières et commerciales se révèlent soudain les *semblables* des visiteurs, aussi brutaux et aussi haïssables ; comme eux, ils ne reconnaissent que la force, une fois tombés les décors de la loi et de la morale. Le spectateur, qui allait leur donner son approbation, éduqué par des tonnes de mélodrames où les bons, soudain, ne deviennent pas les semblables des méchants, s'étale de tout son long. Le relativisme moral qui se dissimulait, dans *Asphalte Jungle,* dans les replis d'une intrigue policière, est mis ici en lumière avec une froide résolution.

★

Le sujet, le scénario, qui dans sa ligne générale refuse ainsi de prendre parti, de décider entre ceux qui auraient raison et ceux qui auraient tort de taper sur les autres, retrouve cette optique même dans chaque détail. Quand, dans un film, des enfants, des adolescents, des délinquants juvéniles ou non, se constituent en *bande*, ils le font explicitement, ce qui est peut-être une convention dramatique, mais une entorse flagrante à la réalité. Les bandes rivales, les deux clubs de *The Wild One,* différenciés cependant par leurs uniformes, sont des associations tacites, instables, non formulées. Quand les deux chefs se battent, les bandes rivales n'en viennent pas aux mains mais fraternisent dans la curiosité et l'amusement. Au cinéma, d'habitude, quand des enfants jouent, ils *savent qu'ils jouent,* mais naturellement pas dans la vie. Pour l'enfant, aucune frontière entre le jeu et la vie. L'infantilisme des protagonistes est ici indiqué par une sorte de jeu purement inconscient, dont les règles variables se font et se défont sans cesse d'un bout à l'autre du film. Et ainsi de suite.

On est donc tenté de dire que le scénario, ou un dialogue étonnamment ramassé, dense et efficace, est l'essentiel de *The Wild One.* En une seule scène de deux minutes et dix répliques, le dialoguiste trouve par exemple le moyen de raconter la rencontre, la séduction et l'abandon d'une fille de la bande qui a été la maîtresse de Brando, plus complètement qu'à l'aide d'un flash back d'un quart d'heure. Les exemples de ce genre pourraient se multiplier à l'infini. Les personnages de *The Wild One* ont une densité, une profondeur et une surface absolument incroyables. Chaque réplique du film indique, explique et résume un passé personnel ramifié et divers. Les relations de la fille du bar et de son père, policier local, lâche et « respectueux », sont encore un modèle d'étude de personnages en profondeur en un temps record.

On est si fasciné par la multiplication de détails indicatifs, par l'importance d'un dialogue où l'on n'a pas le droit de perdre un mot, si on veut pouvoir suivre, qu'on sort de la salle sans accorder un souvenir à la mise en scène elle-même. Puis, on découvre qu'elle vous a marqué, et que l'oubli même qu'on en avait est sa plus grande réussite. Comme Gide voulait être banal, Benedek a réalisé une mise en forme



Mary Murphy et Marlon Brando dans *The Wild One* de Laslo Benedek.

parfaitement *invisible*, et il faut faire effort, pour voir que c'est précisément là sa perfection. L'arrivée des Martiens, la poursuite et le lynchage, le plan du centaure blessé, battu, humilié, souffrant, qui retrouve d'un coup toute sa force en tirant la fermeture-éclair de son blouson et en mettant son moteur en marche, sont parmi les plus belles scènes que j'aie jamais vues — et pourtant, au passage, tant la tension et le malaise physique oppressent, on ne les a pas *regardées*...

Un film sans explications, sans jugements, sans justification et sans conclusion, un film absurde, brutal, gênant, un Marlon Brando obscur, animal, fascinant, — on en a la tournis... *The Wild One* cherche et provoque l'angoisse, l'inquiétude et l'inconfort, pour la raison, j'imagine que Benedek et ses auteurs jugent le monde extérieur angoissant et inconfortable.

Quel est donc la place de ce film insolite et inclassable parmi la masse des films mise en circulation dans une année ? Comment Stanley Kramer, responsable déjà d'un bon nombre de films courageux, audacieux ou inhabituels, a-t-il réussi à confectionner cet objet qui ne ressemble à aucun autre ?

Je ne pourrais pas dire quel cinéma est « à la mode » aujourd'hui — je n'arrive même pas à saisir ce que signifie exactement ce terme, quand je le lis par exemple sous la plume de Truffaut. Passe encore pour l'imprécision d'un vocabulaire philosophique, jeté çà et là, non en fonction de son sens exact, mais comme signe de reconnaissance, utilisé pour démontrer qu'on peut s'intéresser au cinéma sans être un manuel. Si je comprends bien, le tandem Truffaut-Rivette cherche à justifier, voire à glorifier un cinéma qui ne chercherait qu'à « plaire », pour en rester à une terminologie accessible. On pourrait s'étonner de retrouver le fantôme de Jacques Laurent, en attendant celui de Martine Carol ou de Louison Bobet, dans les CAHIERS DU CINÉMA, si l'apologie sournoise de *Si Versailles m'était conté* ne s'y glissait du même coup. Allons- où sommes-nous donc ici ? La tactique favorite de Truffaut est de déclarer que ses adversaires, ou les films qu'il n'aime pas, suivent je ne sais quelle « *mode* ». On ne peut jamais faire évidemment la part exacte du pince-sans-rire chez un garçon qui trouve que *Jacques Prévert* « croyait au diable, donc en Dieu » (CAHIERS DU CINÉMA, n° 31). Mais enfin, si mode il y a, est-elle du côté de la *Mort du Commis Voyageur* et de *The Wild One*, ou des machines géantes du

type *Tunique, Versailles* ou *Lucrèce Borgia ?* Pour aimer le *Grisbi,* merveille de mécanique, pour préférer ce film, comme il est bien naturel, et *Casque d'Or,* à d'autres films de Becker, pourquoi faudrait-il le situer « aux antipodes de toutes les tendances du cinéma français », quand il paraît de plus en plus difficile de déceler dans l'appareil du cinéma français d'autres « tendances » qu'une redoutable tendance à la facilité, à la rentabilité à tout prix ?

Quel dogmatisme insensé veut donc nous pousser à oublier *Le Crime de M. Lange* ou *La Règle du Jeu,* si on aime *aussi* le *Carrosse,* ou nous force à rejeter le *Grisbi* si on aime *The Wild One,* pour s'en tenir à ces exemples ? Ce dogmatisme, c'est d'ailleurs à ses fruits qu'on le reconnaît. Les étudiants maurassiens d'avant et d'après-guerre hurlent en cœur « politique, politique » dès qu'on met en cause, ou en question, la « pureté » des Arts. Ainsi, c'est donc tout simple : Truffaut met une faluche pour écrire et, s'il jongle avec des « tendances » d'ailleurs invisibles, c'est pour nous faire rire ; c'est aussi l'explication de l'effarant compte rendu « objectif » du film de Guitry, rédigé par quelque comparse anonyme, resté dans l'ombre sur un des bas-côtés de la piste.

A quelle mode se rattache donc *The Wild One,* et que faire pour définir le profond *malaise* qui s'empare du spectateur dès le début de la projection du film ? Je ne suis jamais arrivé à comprendre comment chacun des plans du dernier des films commerciaux de Fritz Lang, par exemple, « impliquait une métaphysique ou une morale ». Ainsi ne chercherai-je pas le secret de la vertu phlogistique du feu qui brûle *The Wild One.* Mais quand un film gêne ou dérange à ce point le confort moral auquel les films généralement nous habituent, il faut bien qu'il y ait là quelque chose de plus important que la perfection formelle elle-même.

PIERRE KAST

UNE FAUSSE COUCHE

DESTINEES, film français en trois épisodes : ELIZABETH de MARCEL PAGLIERO. *Scénario :* Sergio Amidei. *Adaptation :* André-Paul Antoine et Vladimir Pozner. *Dialogues :* André Tabet. *Musique :* Roman Vlad. *Images :* Criveri et Elis Constanzini. *Interprétation :* Claudette Colbert, Eleonora Rossi Drago, Mirco Ellis. — JEANNE de JEAN DELANNOY. *Scénario et dialogues :* Jean Aurenche et Pierre Bost. *Musique :* Roman Vlad. *Images :* Robert Le Febvre. *Interprétation :* Michèle Morgan, Andrée Clément, Daniel Ivernel, Robert Dalban, Michel Piccoli, Catherine Kath, Dora Doll, Jacques Fabri. — LYSISTRATA de CHRISTIAN-JAQUE. *Scénario :* Jean Ferry, Henri Jeanson et Carlo Rim, d'après la pièce d'Aristophane. *Dialogues :* Henri Jeanson. *Images :* Christian Matras. *Interprétation :* Martine Carol, Ralf Vallone, Paolo Stoppa, Nuio Bernardi. *Production :* Franco-London Film, 1953.

Jean Delannoy, on le sait, avait eu l'intention de tourner une *Jeanne d'Arc* avec Michèle Morgan. Le film interprété par Ingrid Bergman contraignit le cinéaste français à abandonner son projet. Toutefois, comme l'épisode central exaltait la Foi, on eut l'idée d'en faire un sketch. Deux autres volets devaient alors évoquer l'Espérance et la Charité; mais des trois vertus théologales seule la première parvint au but.

En conséquence il fallut compléter un film trop court pour être exploité tel quel. Oubliant qu'il illustrait la Foi *à travers Jeanne d'Arc* et point du tout celle-ci on pensa évoquer l'attitude des femmes devant la guerre. Pour cela on envoya quérir Lysistrata et l'on imagina un argument contemporain. Mais on trahissait du même coup un film qui n'avait pas été fait pour cela et l'on prêtait à Jeanne des intentions à la fois gratuites et contradictoires. Comme il était difficile de faire passer des vessies pour des lanternes, un titre dit « Jeanne représente la femme qui fit la guerre ». Le film, lui, nous la montre en train de faire un miracle !

Mais voyons le résultat.

La première partie, due à Marcel Pagliero, se réclame quelque peu du néo-réalisme italien : la veuve d'un soldat américain tué en Italie au cours de la dernière guerre vient chercher le corps de son mari. Elle découvre que celui-ci eut une liaison avec une paysanne de l'endroit... et un fils. Elle repart, laissant là le corps du défunt et ses illusions perdues.

Par son action à la fois simple et bru-

tale cette histoire pouvait avoir une *assez haute portée, la guerre étant mise* en cause par voies de conséquences dans la destruction des sentiments au delà de toute destruction physique ou matérielle. Maupassant en eut fait un chef-d'œuvre.

Mais cette sorte de réalisme moral implique une netteté incisive, ramassée, réduite à l'essentiel. Tout ce qui ne participe pas à l'action, tout ce qui n'est pas indispensable est nuisible. Les faits ne valent que dans la mesure où ils signifient avec la rigueur objective d'un constat.

Le néo-réalisme est à l'opposé de cette méthode qui consiste à signifier au moyen d'éléments ordonnés arbitrairement, fussent-ils pris dans la réalité plutôt que composés à partir d'elle. Mais, pour satisfaire à ses exigences, il ne convient nullement de suivre pas à pas toutes les phases d'un événement quelconque sous prétexte qu'ils sont vrais. Là comme ailleurs il s'agit d'*exprimer*. En se servant toutefois de faits *qui signifient par eux-mêmes* et que l'on retient tels quels tandis qu'on élimine ceux qui, n'ajoutant rien, demeurent provisoirement sans objet.

Or, ici, au lieu de ramasser, on délaye. Il n'y manque pas un bouton de guêtre et le drame, noyé dans un flot de détails dépourvus d'intérêt, perd sa puissance tragique pour faire figure de mélodrame.

Par bonheur Helena Rossi Drago rachète l'épisode par sa tragique et dure sobriété. Mais quel fatras autour de trois images justes et d'une minute de vérité humaine !

Le volet central évoque l'épisode dit « L'enfant de Lagny » qui figure dans certaines chroniques de l'époque et selon lesquelles Jeanne d'Arc aurait « ressuscité » un enfant mort. Il se situe un mois avant la capture de celle-ci à Compiègne.

Jeanne, suivie de quelques compagnons, arrive dans un village et tente en vain d'engager des mercenaires. Mais sa foi en Dieu qui lui fera — dit-on — accomplir un miracle convaincra ceux qui refusaient de la suivre.

Le sujet était difficile. Il y fallait la foi - à tout le moins un peu d'illumination. Or l'humanité glacée de Delannoy et son protestantisme rigoureux, assez peu propres à traduire la chaude spiritualité de circonstance qu'un catholique génial aurait eu du mal à soutenir, ne semblaient pas faits pour arranger les choses.

L'épisode, cependant, ouvre sur une *image magistrale : un cadavre allongé* en travers d'un soc renversé compose le premier plan, tandis qu'au delà, dans le lointain, des corbeaux viennent se poser sur un plaine nue et désolée qui s'étend à perte de vue. Image composée certes, où tout est organisé en fonction du cadre, arrangé pour l'objectif en vue d'une expression essentiellement picturale. Mais qui résume à elle seule tout un climat et situe un moment tragique de l'histoire. Par tout ce qu'elle suggère elle constitue un véritable « condensé » réaliste et prouve que bien souvent une image composée artificiellement signifie (ou peut signifier) le réel plus intensément qu'une réalité brute, prise sur le vif, presque toujours limitée à elle-même. Malheureusement elle est la seule. Les images qui suivent sont composées elles aussi mais sans autre raison que de faire une belle image, ce qui est bien la pire des choses. On ne dira jamais assez qu'une image qui trouve sa fin en soi, c'est-à-dire dont la composition n'est pas justifiée par un *sens* donné au contenu ou par un surcroît de puissance accordé à l'expression dramatique de celui-ci est esthétiquement sans valeur.

Le film dans sa quasi totalité est une démonstration éclatante de la vanité de cet art (qui n'a d'Art que le nom et la prétention) où l'apparence formelle cache et découvre à la fois le vide psychologique, dramatique, émotionnel et esthétique. D'aucuns appellent cela de l'Esthétisme (en quoi l' « Esthétisme » tourne le dos à l'esthétique). Pour moi, c'est de l'art constipé. Un art léché, ratissé, brossé, peigné, soigné comme un joli chromo. Mais frigide, impuissant et sans âme. L'art de Saint Sulpice privé du rayonnement de l'imagerie populaire. J'ai dit « constipé », je devrais dire « chatré ». Pour un tel résultat ce n'était pas la peine de faire tant d'histoires à propos du film de Fleming, de crier au sacrilège, au massacre. Le vrai sacrilège est ici. Là, c'étaient des images d'Epinal, sans doute, mais fraîches, naïves et vivantes. Ici on est sérieux. On fait de l'Art avec un A majuscule. Comme tout à l'heure il n'y manque pas un bouton de guêtre. On a voulu faire « vrai » avec de l'authentique authentiquement authentifié. Mais tout est faux parce que tout sonne creux, parce que l'artifice est dans la pensée plus encore que dans les images.

Ingrid Bergman n'était peut-être



La lumière céleste tombe sur Jeanne du haut d'un projecteur. (Michèle Morgan dans un des épisodes de *Destinées* : « Jeanne » de Jean Delannoy.)

qu'une Jeanne conventionnelle mais, dans le cadre de l'imagerie populaire, elle était encore possible. Or, si Michèle Morgan fait tout ce qu'elle peut pour nous convaincre, à voir son visage émacié, son corps maigre et chétif lorsqu'elle descend de cheval au début du film pour rejeter avec effort son épée brisée, on se prend à songer que Jeanne était tout de même une paysanne solidement bâtie et qu'elle savait manier à bout de bras une épée de sept kilogrs. Quant aux platitudes qu'on lui fait dire, elles ne sont pas de son langage. Cette pseudo-littérature qui veut hausser le ton se gargarise du faux-col tout comme les images. Seule la scène de « résurrection » est — relativement — émouvante. Michèle Morgan parvient un instant à donner le change et la regrettée André Clément (la seule de tout le film avec Helena Rossi Drago) témoigne d'une sensibilité non falsifiée ni truquée. Quant à la « spiritualité », elle est donnée par un coup de projecteur qui éclaire Jeanne à demi, à travers le soupirail, et qui tourne en illuminant son visage. La lumière d'en-haut sans doute.

Il y a peu à dire sur la *Lysistrata* de Christian Jaque. Sans doute parce que cet exercice funambulesque a pour lui l'avantage d'être sans prétentions. Son esthétique ne dépasse guère celle du bal des quat'zarts. Mais on respire un peu. On n'y cherchera ni Aristophane ni la Grèce antique non plus qu'authentique. Rien que le plaisir d'un aimable divertissement. Que tout soit faux, cela va de soi, à commencer par Martine Carol qui est comédienne comme je suis pape. Du moins a-t-elle l'intelligence de ne pas se prendre au sérieux. Et carton pâte pour carton pâte, je préfère celui-ci qui joue franc jeu. Le mouvement est fabriqué mais il ne s'en cache pas et le funambule est jusque dans la mise en scène. Les « actualités athéniennes » sont une jolie trouvaille. Tout cela ne va pas très loin mais le vrai guignol vaut mieux que le faux opéra. Et à défaut d'autre chose il y a le texte d'Henri Jeanson, dont les débordements sont détestables lorsqu'il s'agit d'œuvres réalistes ou psychologiques, mais qui est ici parfaitement à sa place. Cocasse, féroce, amusant, il l'emporte peut-être sur les effets visuels mais chacun pensera que c'est sans importance pour ce genre de cinéma.

Je propose une *Jeanne d'Arc* avec Martine Carol et Fernandel, dialogues de Jeanson et mise en scène (ou mise en boîte) de Christian Jaque. Il vaut mieux rire que pleurer.

JEAN MITRY

UN RÉALISME MÉCHANT

THE BLUE GARDENIA (LA FEMME AU GARDENIA), film américain de FRITZ LANG. *Scénario :* Charles Hoffman, d'après un sujet de Vera Caspary. *Images :* Nicholas Musuraca. *Musique :* Raoul Kraushaar. *Chanson* « Blue Gardenia » de Bob Russell et Lester Lee. *Interprétation :* Anne Baxter, Richard Conte, Ann Sothern, Raymond Burr, Jeff Donnell, Richard Erdman, George Reeves, Ruth Storey, Ray Walker.

Comme naguère *La Rue Rouge,* ce film déconcerte ceux qui dénient à l'auteur de *Métropolis* le droit de renouveler ses thèmes et son style. Précisons toutefois, comme le remarquait François Truffaut à propos de *The Big Heat,* que l'on découvre dans la plupart des histoires mises en scène par Fritz Lang — qu'elles soient signées de Thea von Arbou ou de tels scénaristes d'Hollywood — un leit-motiv facile à définir : l'idée d'une volonté, selon les cas, triomphante ou brisée, perverse ou vengeresse. Pour ma part, je discernerais une seconde veine d'inspiration, cheminant, en apparence du moins, tout à rebours, veine non plus héroïque ou fantastique, réaliste à coup sûr, mais *alla tedesca,* loin du naturalisme de l'école française comme du populisme ultra-montain. Lang n'entend nullement garder vis-à-vis de ses personnages une objectivité qui, chez nombre de nos auteurs, n'est que corrollaire d'impuissance : s'il ne les aime ni ne les exalte, il lui faut les fustiger, et, ma foi, sans merci.

Je me contente de signaler cette *méchanceté* du trait qu'on relèverait aisément dans tel tableau des primitifs allemands et — moins heureuse, on en convient — de l'école dite expressionniste des années vingt. Telle est bien la clé nécessaire à la juste compréhension d'un film qu'on aurait, sinon, bon droit de trouver banal, voire mesquin.



Anne Baxter et Ruth Storey dans *The Blue Gardenia* de Fritz Lang.

Mesquins certes sont les protagonistes et les comparses de ce drame, mais irrémédiablement sans les brillances de ce faux « lyrisme du quotidien » dont se gargarise l'actuelle Europe. Et si humour il y a dans la peinture, tout l'humour joue contre eux, avec un acharnement superbe qui n'a rien d'avilissant.

★

Voici donc comment je vois l'histoire, comment du moins, je crois, l'a vue le metteur en scène : une fille charmante et quelque peu bêtasse (Ann Baxter) se console comme elle peut de l'abandon de son fiancé, ce qui la conduit tout droit d'une boîte de nuit à la garçonnière d'un bellâtre de peintre, où l'alcool aidant ... mais elle se réveille le lendemain chez elle, sa vertu sauve, avec le souvenir d'une lutte que la découverte du séducteur assassiné couvrira de couleurs sinistres. La ficelle à cet endroit nous paraît très grosse, si nous ne songions au *scabreux* (je dis bien) de la situation qui va s'ensuivre. Transes donc de notre midinette qui croit fermement avoir tué le galant (victime, la fin nous l'apprendra, de la jalousie d'une de ses maîtresses, celle-ci odieuse à souhait). Enquête qui piétine jusqu'au moment où un jeune journaliste (Richard Conte) en quête de copie, s'avise d'imprimer à l'adresse de la criminelle inconnue une lettre style « courrier du cœur » qui aurait tôt fait d'opérer. La police saisit l'aubaine et le journaliste amoureux dès la première rencontre a tout juste le temps de se mordre les doigts, que la découverte de la vraie coupable permet un *happy end* pas mal grimaçant. Oui, nul spectateur ne songerait à s'en prendre à l'invraisemblable de la conclusion, car — mais il faut avoir vu le film pour l'éprouver — le sentiment que notre jeune personne est criminelle et non coupable, n'est pas de ceux sur lesquels on aimerait à rester.

★

Je ne sais si je me suis bien fait comprendre. Ce film, comme tant d'autres films américains, finit bien, car le monstrueux, la cruauté de la situation sont tels que celle-ci ne peut autrement aboutir à moins d'une volonté de pessimisme dont l'art n'a nul besoin. J'observe au contraire que maintes fins tristes tant vantées n'ont d'autre rôle que de sauver les scénarios dignes tout au plus des *Veillées des chaumières.* La violence d'un drame ne réside pas tant dans l'odieux de sa conclusion que dans la tension des forces en présence. L'art de Lang est précisément, et surtout dans ses dernières œuvres : *Rancho Notorious, The Big Heat, The Blue Gardenia,* de mener jusqu'à son paroxysme telle situation des plus choquantes, voire des plus physiquement répugnantes (je pense au visage brûlé de Gloria Grahame dans *The Big Heat*), et de s'en sortir *pourtant* les mains nettes, avec élégance, grâce même, pourrait-on dire. Gracieuse est Ann Baxter quand elle se saôule, quand veulement, elle s'apprête à céder. Si elle lui est inférieure en luxe et en apparat, la scène de « séduction » dans l'atelier du peintre vaut par le « suspense » et le cynisme, celle, fameuse, de *Queen Kelly.*

★

Ainsi pourrait-on défendre, et plus que défendre, le sujet même de cette œuvre, ingrat au premier aspect. Je veux bien accorder, et cela ne diminue pas le mérite du film, que Lang n'a peut-être vu dans ce scénario qu'un prétexte et s'est attaché à fouiller les caractères plus qu'à justifier les faits. Mais quelle richesse d'observation du détail, quelle savoureuse peinture de la condition de trois jeunes employées américaines, combien plus nettement et justement campées que les intrigantes de *How to marry a millionnaire,* quelle conception toute moderne du découpage dans les séquences d'appartement : sauf dans les récents Cinémascope, on chercherait en vain des cadrages plus fluants et plus aérés ! Ce n'est peut-être pas du Lang tel qu'on le conçoit ordinairement, c'est en tout cas du meilleur Becker, ou du rarissime — mettons — de Sica. Fritz Lang battant le néo-réalisme sur son propre terrain ! Cela est bien loin s'avancer. Et pourtant...

MAURICE SCHÉRER.

NOTES SUR D'AUTRES FILMS

LE GRAND JEU, film franco-italien de ROBERT SIODMACK. — La première fois où je vis ce film — à une séance de la commission de sélection — je l'ai trouvé supportable et assez bien fait. Il faut dire que nous venions d'avaler pas mal de films plus ou moins achevés, sur double bande, à peine mixés, etc... et la belle copie toute neuve et sans bavure du *Grand Jeu* nous fit, par comparaison, bonne impression. Avons-nous par la suite commis une erreur d'optique en sélectionnant ce film pour Cannes ? Tel n'est pas ici mon propos, d'autant plus qu'il serait discourtois de ma part vis-à-vis de mes collègues de préciser si j'avais oui ou non voté pour ce film. Toujours est-il que quand je revis le film à Cannes je le trouvais fort médiocre, pâle mélo à peine actualisé, du genre feuilleton de gare, avec une mise en scène correcte mais sans invention. De surcroît il paraît que pour ceux qui ont vu le film de Feyder — ce qui n'est pas mon cas — celui-là est insoutenable. Je veux bien le croire et aussi que c'est une erreur de n'avoir pas doublé Gina Lollobrigida dans un de ses deux rôles, comme l'avait fait Feyder pour Marie Bell, encore que cela ne m'ait guère gêné et que je ne pense pas que la réussite du film ait tenu à ce détail. La vraisemblance n'est pas que de surface et même avec une seule voix on eut pu croire à deux femmes différentes. Beaucoup de spectateurs y croiront sans doute car Lollobrigida qui est excellente a fort bien nuancé ses deux interprétations. Mais comme l'on ne croit pas au contexte, on ne croit finalement à rien du tout et Robert Siodmak, en conclusion, a donné un beau coup d'épée dans l'eau. Reste le principe du « remake ». Intéressante question qui mériterait d'être traitée à fond, mais ce *Grand jeu*-là ne serait pas un bon point de départ pour amorcer la discussion (Arletty, Jean-Claude Pascal et Raymond Pellegrin sont corrects). — J.D.V.

SANG ET LUMIERE, film franco-espagnol de GEORGES ROUQUIER. — Supposons un jeune homme qui a lu assidument LA REVUE DU CINÉMA puis LES CAHIERS DU CINÉMA, sans avoir jamais toutefois vu un film de Rouquier. Sort *Sang et Lumière*, il se précipite pour le voir parce qu'il a lu pendant des années dans les susnommés que Rouquier avait un grand talent. Le voilà déçu, furieux : « Mes augures m'ont menti, ces critiques sont des fumistes ! » Et de jeter ses collections par la fenêtre, d'annuler son abonnement. Du calme, *jeune homme, on ne vous a pas menti;* certes *Sang et Lumière* est un film raté, mais Rouquier a tout de même du talent. Pour son premier long métrage il avait trop d'obstacles devant lui, inhérents à la coproduction, au sujet faussement cinématographique (tous les films sur les taureaux ont été ratés), à un couple absurde, indirigeable (Gélin-Gabor ! Cela va ensemble comme la poire et le hareng)... et il a succombé en sauvant l'honneur par la dernière séquence de la course elle-même qui est d'une excellente facture. Un conseil donc, aspirant cinémane : attendez la seconde manche. En attendant, renouvelez votre abonnement. — J.D.V.

FILLE D'AMOUR, film italien de VITTORIO COTTAFAVI. — Je suis de ceux qui refusent de croire à l'existence du cinéma italien (excepté Rossellini et Antonioni). Aussi la surprise fut grande et dégottant littéralement *Fille d'Amour* dont il semble que les spécialistes en italianeries ne tiennent aucun compte (en admettant qu'ils se soient dérangés). *Fille d'Amour*, je ne sais trop pourquoi, sous-titré « Traviata 53 » n'est ni plus ni moins qu'une adaptation moderne de La Dame aux Camélias; je constate : 1°) qu'il n'y a là-dedans aucune faute de goût bien au contraire; 2°) que le sordide et le misérabilisme n'y ont aucune part; 3°) que pour la première fois Barbara Laage *joue*, c'est-à-dire bouge, remue, rit, pleure et sautille; 4°) que le metteur en scène Vittorio Cottafavi dont nous ne pourrions connaître à Paris que *Milady et les mousquetaires* s'est tiré d'affaires plus qu'honorablement et que sa *Fille d'Amour* m'a fait irrésistiblement penser à *Chronique d'un amour*. La production italienne - chaque jour plus envahissante — va-t-elle nous ménager — comme si souvent l'américaine — des surprises heureuses autant qu'innatendues dans le domaine ingrat mais prestigieux des séries B ou C. Il nous faut, en tout cas, l'espérer. — R.L.



Gina Lollobrigida dans *Pain, amour et fantaisie* de Luigi Commencini.

PAIN, AMOUR ET FANTAISIE, film italien de Luigi COMMENCINI. — Pourquoi l'appelait-on la Bersaglière ? L'histoire ne le dit pas, mais quelle charmante héroïne. La provocation involontaire, la pureté qui appelle le désir et, suprême pudeur, le comportement de l'impureté. Le « marechals » en ferait bien son affaire, il ira jusqu'à nourrir l'âne et faire un miracle; mais l'innocente diablesse préférera un bênet de son âge et il devra se consoler avec une sage-femme. Le tout est léger, gracieux, avec un rien d'humour, pas tout à fait assez de poésie, quelques facilités et cette pellicule de vérisme qui dénonce la péninsule. Vittorio De Sica soi-même est un brigadier de gendarme martial, tourmenté par la chair, beau parleur et amusant. Gina Lollobrigida est exquise dans le meilleur de ses rôles avec celui de *La Provinciale*. — J.D.V.

SECRETS D'ALCOVE, film franco-italien d'HENRI DECOIN, GIANNI FRANCIOLINI, RALPH HABIB et JEAN DELANNOY. — Encore un film à sketches et par-dessus le marché avec tous les inconvénients inhérents à — neuf fois sur dix — la coproduction. L'ambition de surcroît est limitée : une variation autour du « lit », le bon vieux lit du Palais-Royal. C'est donc quasiment un miracle que le film ne soit pas médiocre et présente même de ci de là quelques passages charmants. Le premier lit est celui où accouche Jeanne Moreau grâce aux soins maladroits de l'officier anglais Richard Todd. Mise en scène correcte et peu convaincante d'Henri Decoin. Le second lit est celui qui permettra à De Sica de divorcer grâce à l'obligeance — rétribuée et en principe chaste — de Dawn Adams. Mise en scène habile et presque spirituelle de Gianni Franciolini. Le troisième lit est celui où — même en rêve — Mouloudji chauffeur de poids lourd ne couchera pas avec Françoise Arnoul, riche héritière. Mise en scène presque habile et parfois spirituelle de Ralph Habib. Le quatrième lit est celui de la Pompadour mais aussi de Martine Carol et du président du conseil en même temps qu'un bel officier... je renonce à raconter. Trop compliqué. Je me méfie d'un rectificatif de Martine Carol qui joue en France en ce moment un rôle beaucoup plus important que M. Joseph Laniel. Mise en scène innatendue et reposante de Jean Delannoy. Notre Martine est charmante et bonne comédienne y compris en

petite vieille. D'ailleurs le film tout entier tourne à l'avantage de ses interprètes féminines. Jeanne Moreau est excellente, Françoise Arnoul fort piquante et Dawn Adams... ah ! Dawn Adams ! Entrevue dans *La lune était bleue*, longuement visible ici... pour la dernière fois sans doute car elle vient de convoler avec un prince italien qui n'entend pas protéger les caméras mais l'entourer de caméristes (allons bon voilà que je tombe dans le Robert Lachenay). Quoiqu'il en soit et le peu d'intérêt que je porte à ce genre de film (mais pas à ce genre de fille) je signale aux amateurs de plastique crétoise Dawn Adams, professeur de diététique, prêchant les vertus de « l'alimentation dissociée » en guêpière de dentelle noire. — J.D.V.

LE TRESOR DU GUATEMALA, film américain en Technicolor de DELMER DAVES. — Certains se souviennent encore du *Chevalier de la vengeance* de Jahn Cromwell où pour la première fois nous rencontrâmes Gene Tierney au détour d'un palétuvier hawaïen. *Le Trésor du Guatémala* en est l'appliqué remake. Au demeurant, Delmer Daves est plutôt sympathique. Ceux qui virent trois fois ses *Passagers de la Nuit* savent que c'était une fois de trop, mais on compte sur les doigts de la main les cinéastes dont on peut voir deux fois les films. Ce film plaira à qui ne confondra point Guatémala avec Pérou. — R.L.

MEURTRE A BORD, film américain de JOSEPH NEWMAN. — Non, ce n'est pas un « à la manière » d'Hitchcock ; ce serait trop facile. Un honnête « suspense » au scénario plus que faiblard. Jeanne Crain y est très jolie ; nous le savions déjà, mais il est agréable de confirmer souvent ce genre de connaissance. Tout l'intérêt réside dans le boulot de Joseph Lashelle, opérateur de *Laura* et d'autres Preminger ; c'est un travail presque exclusivement effectué à la grue et le jeu très aérien de celle-ci s'enrichit pour la circonstance de petits mouvements ascendants qui imitent le tangage « comme si nous y étions ». Voilà qui sauve un film fait « à l'économie », dans les décors « hawksiens » des *Hommes préfèrent les Blondes* ; un film en somme fait avec les moyens du bord. — R.L.

LA MADONE DU DESIR, film américain de ROBERT PARRISH et MON GRAND, film américain de ROBERT WISE. — A *La Madone du Désir*, l'Oscar du plus mauvais titre de film de l'année, au carrefour de la stupidité, du ridicule, du contre-sens et du mensonge. L'écart qui sépare cette *San-Francisco Story* de son équivalent champs-élyséen donne, par le seul truchement des traducteurs de titres, une haute idée des goûts du public français en l'an de grâce 1954. Absurde, déjà, en soi, l'assemblage de ces quatre mots. Ce n'est pas tout. Yvonne de Carlo, une madone ? ? ? Du désir ? Même ainsi, si peu... De paillardise pas la moindre, évidemment : ici culmine le mensonge publicitaire. Que se cache-t-il donc sous cette devinette imbécile ? Un western (*sic*).

Voilà donc ce genre, qui se parait jusqu'ici de titres glorieusement évocateurs du vent des chevauchées, de l'odeur de la poudre et du panache des héros, grotesquement affublé d'une appellation qu'on dirait inspirée par les obscénités pseudo-scientifiques du cinéma germanique consacré aux « problèmes » du sexe.

Il n'y aurait guère, d'ailleurs, de quoi échauffer notre bile si ce film sans intérêt n'était venu remplacer, quelques jours à peine après sa sortie, une œuvre excellente affligée, quant à elle, d'un titre qui sentait son mélo d'une bonne lieue : *Mon Grand*. Il n'en fallait sans doute pas davantage pour décourager, sur la simple foi d'une étiquette maladroite, un public moins soucieux d'aller s'attendrir que d'assouvir ses appétits de « voyeur » sur le premier navet venu, quitte à courir le risque, comme c'est le cas pour la *Madone du Désir*, — et 8 fois sur 10 — d'une frustration intégrale.

So Big, bon film de Robert Wise, méritait certes une autre carrière : les thèmes, les personnages, l'interprétation, le talent de la réalisation semblaient devoir le ranger parmi les œuvres marquantes de l'année : est-ce malveillance, calculs commerciaux interdits au profane ou manque de confiance générale des producteurs et des distributeurs ? Le fait est que le film passa quasi-inaperçu. Qu'on le compare au tapageur *Tant qu'il y aura des Hommes*, et l'on remarquera que dans les deux cas, le sort (commercial) et la matière (esthétique) sont, comme disent les mathématiciens, en raison inverse l'un

de l'autre. Confrontation décevante qui sanctionne une fois de plus la confusion des valeurs.

Malgré son abondance et sa diversité, la substance de l'œuvre de Robert Wise, qui s'étend sur plusieurs générations, traverse des milieux différents et aborde des aspects très divers de la vie américaine, n'oblitère pourtant jamais le thème majeur, littéraire certes, mais exprimé avec assez de discrétion et de poésie naïve pour éviter l'emphase ou l'abstraction. La jolie métaphore des émeraudes (la beauté : les artistes) et des épis (la fécondité, l'utilité : les paysans, les bâtisseurs, etc.) oppose le monde des créateurs à celui, sans joie, sans justification, des arrivistes, des vaniteux et des libertins. Il est difficile d'incarner des thèmes littéraires dans des personnages vivants : s'il y a, dans le dessin de ceux-ci quelque chose d'inévitablement sommaire, voire simpliste, on ne peut contester aux uns l'éclat, aux autres la solidité et à tous cette marque d'une vie authentique et cohérente qui fait si souvent défaut aux fantômes de lumière qui peuplent les écrans. En outre, du très noble personnage de la mère s'élève le chant profond d'une âme à qui l'interprétation de Jane Wyman prête son intense rayonnement. — J.J.R.

LE CRIME DE LA SEMAINE, film américain de JACK ARNOLD. — Avec les seules armes traditionnelles de « l'éternel féminin », c'est-à-dire un dosage approprié de ruse, d'apitoiement, de duplicité, de chantage, et le jeu dérisoirement truqué de l'offre et du refus, une petite femme sans intelligence ni envergure réelles affronte et tient en échec une escouade d'hommes importants, connus, cultivés, jusqu'à faire de l'un d'eux un pantin affolé, d'un autre un prisonnier et du troisième un assassin. Ainsi, l'on aboutit à un crime d'aspect fort réglementaire que rien ne distingue de ses centaines de semblables si ce n'est le milieu dans lequel il se déroule : les studios de la Télévision américaine, dans le cadre desquels on a glissé quelques aperçus sur la réalisation d'une émission publicitaire. — J.J.R.

DROLE DE MEURTRE, film américain de DON WEIS. — *Les Cahiers du Cinéma* avaient omis de signaler naguère une excellente comédie américaine intitulée *La Femme rêvée* qu'avait mise en scène Sydney Sheldon connu, jusqu'alors, comme scénariste. On ne sait pas grand chose non plus sur Don Weis qui signe la réalisation de ce charmant petit film qu'est *Drôle de Meurtre* dont Sydney Sheldon, précisément est le scénariste. Tout le monde aime June Allyson, cette jeune femme qui a mis son sex-appeal dans sa voix; ce qui ne signifie pas qu'elle n'est pas agréable à regarder. Je recommande tout particulièrement une de ses jupes : celle rayée verticalement, fendue sur le côté. Van Johnson est toujours très bien dans les rôles d'abruti. Pour en terminer avec June Allyson, rappelons qu'un de ses meilleurs rôles est celui qu'elle tient aux côtés de Bogart dans un film admirable — dont les *Cahiers,* encore, ont oublié de parler : *Battle Circus* (*Le Cirque infernal*) de Richard Brooks. Trois autres films de Don Weis sont à sortir dont June Allyson sera encore la vedette avec — dans l'un d'eux — Debbie Reynolds dont nul n'a oublié la jupe grise, plissée qu'elle portait dans *Chantons sous la Pluie.* De bonnes heures en perspective. — R.L.

LE SECRET D'HELENE MARIMON, film franco-italien d'HENRI CALEF. — On peut se permettre de douter qu'Henri Calef se soit passionné pour la triste histoire d'Hélène Marimon et y ait vu autre chose qu'un exercice de style lui-même limité par l'étroitesse mélodramatique de sujet. Car c'est trop d'insignifiance à la longue que ce secret de polichinelle pour que nous prenions continuellement garde au soigné de la mise en scène et à la louable discrétion du ton; et il n'est pas jusqu'aux ravissants paysages des Alpes Vaudoises qui puissent nous faire oublier le spectre de Margot et le pioupiou dessiné par Sabattier. Isa Miranda n'a plus vingt ans et Carla del Poggio sans doute pas trente, mais trop tout de même pour être la fille de l'autre. Elles sont probablement toutes deux doublées, ce qui est dommage en tout cas pour Isa Miranda qui parlait un charmant français dans *Au delà des grilles.* Face à ces belles muettes, Frank Villard fait ce qu'il peut, mais le talent, manifeste chez lui, a des limites quand il s'exerce sans écho. — F.L.



L'admirable *Animal Crockers*, un des premiers films des Marx Brothers, vient de ressortir à Paris (nous publierons prochainement une longue étude sur les Marx).

UN ACTE D'AMOUR, film franco-américain d'ANATOLE LITVACK. — Ce réalisateur germano-américain a prouvé maintes fois qu'il était de ceux dont l'histoire du cinéma retiendra le nom à une place tout à fait honnête. *Un acte d'amour* n'ajoutera rien à sa postérité. Techniquement son travail est excellent et démontre que l'on peut retrouver le fini Hollywoodien loin des studios californiens, mais son sujet est de ceux qui sonnent faux pour vouloir recréer l'authenticité tout en préservant les conventions de l'exotisme; exotisme destiné ici au spectateur américain. Libre à lui de croire que nous « mettons en carte » toute jeune personne convaincue d'avoir eu, en dehors du mariage, des rapports avec un militaire américain (entre parenthèses, s' « ils » croient cela je comprend qu'ils se prennent pour les derniers défenseurs de la civilisation) mais pour nous cela gâche un film déjà compromis par de nombreuses autres invraisemblances, dont tout le rôle de révolté nihiliste tenu par Serge Reggiani avec une emphase crispée. Isolée du reste l'idylle Dany Robin-Kirk Douglas est assez touchante et fort bien interprétée par ces deux acteurs. Ajoutons que voilà une coproduction sans pratiquement d'inconvénients sonores : personne n'est doublé, chacun parle sa propre langue et celle de l'autre uniquement quand il la connaît. Le fait est assez rare pour être signalé. — J.D.V.

LES FEMMES S'EN BALANCENT, film franco-italien de BERNARD BORDERIE. — De la série Peter Cheney, dont Borderie fit *La Mome Vert de Gris* et Jean Sacha *Cet Homme est dangereux*, ce nouveau film est de loin le meilleur. Le scénario est à peine cohérent mais cela fait partie de la règle du jeu et il compte peu par rapport au ton de l'ensemble qui est assez réussi et volontairement franchement irréaliste. Nous sommes loin de *Grisbi* mais il est incontestable que Borderie a du talent et qu'il réalise ses films avec beaucoup de soin. C'est un « professionnel » et cela nous change agréablement de beaucoup d'amateurs qui sont dans le métier depuis vingt ans. De plus il y a presque par moment une recherche d'un certain style (voitures, paysages déserts, mécanisation des bagarres); cela ne va pas très loin, mais peut être qu'un jour... En attendant, bien dirigé, Eddy Constantine est en grands progrès; idem pour Nadia Gray qui fût souvent très mauvaise. Dominique Wilm a tendance à s'empâter et Rubens n'est plus là pour peindre son opulente blondeur. -J.D.V.

THE STRANGER LEFT NO CARD, film anglais de WENDY TOYE. — Les lecteurs de nouvelles policières sont familiers de ces récits courts basés sur une idée unique brusquement dévoilée au dénouement. Trente minutes de projection remplacent ici la dizaine de pages habituelle. Le format insolite de cette œuvrette, la tension ferme de l'intérêt, le rythme assez alerte d'une réalisation qui a su s'étoffer en outre d'un « numéro d'acteur », empêchent qu'on prenne conscience pendant la projection de ce qui saute à l'esprit immédiatement après : la minceur extrême d'un sujet dont le déroulement linéaire ignore en cours de route toute invention, tout rebondissement jusqu'à la double chute finale. Il est vrai que l'idée de départ ne manque pas d'ingéniosité, mais il faut, une fois pour toutes, s'en contenter : le héros de l'affaire apparaît comme une espèce de *négatif* du meurtrier classique : ce dernier, le crime accompli, s'acharne à rentrer dans le rang des messieurs-comme-tout-le-monde, ou bien à *s'effacer* de la société en se cachant ou en prenant la fuite, si les données veulent qu'il ait été vu, reconnu ou identifié. Ici, c'est la démarche inverse : le maquillage de la vérité, la « mise en scène » *précède* le crime: pendant des semaines, l'Etranger travesti s'est composé un personnage extrêmement voyant et sympatiquement farfelu, jusqu'à ce que toute la ville ne le connaisse que sous ce jour extraordinaire : le meurtre perpétré, et ostensiblement signé, il se contente de reprendre sa forme naturelle, et se dissout à nouveau dans la foule sans chercher le moins du monde à se dissimuler, car entre les deux personnages, la liaison est impossible. Le crime est parfait. A moins que quelques confetti... — J.J.R.

QUAI DES BLONDES, film français de PAUL CADEAC. — Pour qui sait lire entre les images voila — en substance — le langage que semble tenir Paul Cadéac : « Voilà mon premier film; il a coûté ce qu'il a coûté (en l'occurence pas très cher); j'ambitionne de lui faire rapporter cinq, six ou plus fois davantage. L'Art majuscule, je laisse çà à Orson Welles. Si je tourne en plein midi mes scènes de nuit c'est que çà coûte moins cher et que le public n'y voit que du feu; direction d'acteurs, découpage, rythme à l'avenant. C'est toujours assez bon pour les pigeons qui peuvent payer trois cents balles ». Merci Paul Cadéac de cette franchise dans la médiocrité; à votre prochain film nous resterons chez nous. — R.L.

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle du cinéma et du télé-cinéma

Rédacteurs en Chefs : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE et LO DUCA

Directeur-gérant : L. KEIGEL

•

25, Bd Bonne-Nouvelle - PARIS (2e) R.C. Seine 326.525 B

•

Prix du numéro : 250 Frs

Abonnement 6 numéros :

France, Union Française	1.375 Frs
Etranger	1.800 Frs

Abonnement 12 numéros :

France, Union Française	2.750 Frs
Etranger	3.600 Frs

•

Adresser lettres, chèque ou mandat aux CAHIERS DU CINEMA, 146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY 05-38)
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

•

Les articles n'engagent que leur auteur.
Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Directeur-Gérant : L. KEIGEL.
Imprimerie HÉRISSEY, Evreux, n° 1195. — Dépôt légal : 2e trimestre 1954.

Printed in France

PRIX DU NUMÉRO : 250 FRANCS